

الأدب الأوكسيتاني

هيئة التحرير



ARCHIVE

ملف هذا العدد ترجمه ببراعة الأستاذ موريس جلال المترجم المعروف بدقته ومعرفته العميقة باللغة الفرنسية وآدابها، وهو ملف يقدم نماذج من الإبداع الأوكسيتاني إبان القرون الوسطى في فرنسا تحديداً.

في القرن الحادي عشر كان الشعر السردى ذي الموضوعات الحربية والبطولية يهيمن على النصف الشمالي من فرنسا، بينما كان الشعر في جنوب البلاد يشهد حالة نهوض حضاري أغنى وأرقى، من حيث تناوله لموضوعات الحب الذي جعل منه العاشق هدفاً لحياته.

وفي بداية القرن الثاني عشر وفي منطقة ليموزان (مركزها ليموج) من جنوب غرب فرنسا، نشأ نوع جديد من الشعر الراقي الذي يتغنى بالحياة والكياسة والتهديب، مخاطب بالأساس جمهور القصور والمحافل الاجتماعية العليا. هذا الشعر أبدعته جماعة التروبادور. والقفل trobar من اللغة الأوكسيتانية، يعني : وجد، أبدع،

ألف، خلق. ويبدو أن هذا النوع من الشعر لم يقتصر على الجنوب الفرنسي وحده بل امتد إلى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال، وبقي مهيمناً على الحياة الأدبية لفترة تجاوزت القرنين .

الموضوع الرئيس لهذا الشعر كان يقوم على ما يسمى بحب السيدة amor de la dona التي ينبغي على التروبادور أن يستميلها بغنائها وببراعة شعره.

لكن الحروب التي شنها البابا إينوسانت الثالث (1185) على تلك المنطقة لأسباب دينية واجتماعية، وما تبعها من قمع للحريات العامة أدت إلى انحلال الأدب الأوكسيتاني بما فيه شعر التروبادور الذي نشأ في أجواء تلك الحرية.

في القرن الثالث عشر كتبت راتعة الأدب الأوكسيتاني الموسومة فلامنكا، وضع فيها مؤلفها رونيه نيلي وصفاً رائعاً لفن الحب الذي ازدهر طيلة القرنين السابقين بفضل شعراء التروبادور.. كما كتبت في تلك الفترة أخبار تلك المنطقة الاقتصادية والاجتماعية بلغة أوكسيتانية رائعة ما تزال قائمة حتى يومنا هذا تحت اسم . langue d'Oc

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أما الموضوعات الأخرى الواردة في هذا العدد فتركها لكي تفصح عن نفسها، لاسيما وأنها كتبت أو نقلت بأقلام مشهود لها بالخبرة والمعرفة والجدية والدقة. ■

سيمياء الإعلام والثقافة

د. قاسم المقداد (*)

يعود مصطلح «وسائل الإعلام» media إلى مجال «علوم الاتصال»، كما يقول باتريك شارودو. وهو مجال بحث يقع على تقاطع علمي الاجتماع والأنثروبولوجيا الأمريكيين. وكانت بنية علوم الاتصال هذه، الوصل إلى نموذج عملية الاتصال من خلال مقولة هارولد لاسويل الشهيرة⁽²⁾: «من يقول ماذا، وبأية وسيلة، وللمن وماهي آثار هذا القول؟». وهي الصيغة التي استند إليها جاكوبسون وأدخلها في ميدان اللسانيات، فساعدت في توسيع مجالها ليشمل «علوم اللغة» كلها.

نموذج لاسويل يرى في الاتصال عملية تأثير وإقناع، وليس مجرد نقل لرسالة، ويركز على غاياته وآثاره. وهو في نهاية الأمر نموذج تبسيطي، ينظر إلى الاتصال على أنه «عملية سلطوية» لا تأخذ بنظر الاعتبار التفاعل التواصلي بين المرسل

(*) أستاذ اللسانيات والترجمة/قسم اللغة الفرنسية/جامعة دمشق – رئيس قسم تعليم اللغة الفرنسية في المعهد العالي للغات/جامعة دمشق

(2) هارولد دوايت لازويل (1902-1978): أخصائي أمريكي بوسائل الإعلام الجماهيري والعلوم السياسية. من القائلين بضرورة أن تقوم الحكومة بإدارة الرأي العام.

والمتلقي، ولا السياق السوسولوجي أو النفسي، وبالتالي فهو ينظر إلى المتلقي على أنه سلبى، وهو أمر غير صحيح في الاتصال.

- من: تعنى الدراسة السوسولوجية للأوساط والمنظمات المرسلة (أسباب التواصل)
- ماذا يقول: تحيل إلى الرسالة، وإلى تحليل مضمونها.
- بآية وسيلة: مجموع التقنيات تنشر المعلومة والثقافة، في فترة ما وفي مجتمع محدد.
- لمن: ويقصد بهذا المستمعون أو الحضور (العمر، الجنس...)
- الآثار: وهذا يفترض تحليلاً لتأثير الرسالة على المستمعين (أو القراء...)

لكن تبين أن هذا النموذج، وقبله نموذج جاكوبسون، على الرغم من أهميتهما وتأسيسهما لبحث أكثر تعمقاً، بقيا قاصرين في تعبيرهما عن حقيقة الاتصال. فلا المرسل مجرد طرف يقوم بترميز الرسالة، ولا المتلقي مجرد طرف آخر، متلق سلبى يقتصر دوره على فك رموز الرسالة التي يتلقاها.

بما أن ظاهرة النقل مرتبطة بالمكان والزمان، فقد اقتصر الزمن على كل من المكان والمسافة في الاتصالات الحديثة، بسبب التطور المذهل الذي أصاب الدارات الانصالية والشبكات، وتقيد كمفاتيح المتصلين، وتعدد وسائل الاتصال وتنوعها.

لقد خدم نموذجا كل من جاكوبسون ولامويل، السياسة أكثر من خدمتهما لأي هدف آخر، وشبههما البعض بـ «مجموعة من الأنابيب» المتجهة في اتجاه واحد، ومن هنا سهولة استخدامهما من قبل الساعين إلى تضليل الرأي العام. فالسياسي همه إعجاب المواطنين، بهدف انتخابه أو لتبرير فعل أقدم عليه، لذلك تراه يلجأ إلى الخبراء والمستشارين من أجل «تسويق أفكاره» تماماً كما تسوق البضاعة في الأسواق. وإذا عجز السياسي عن تسويق هذه الأفكار، أي أنه فشل في إيصالها أو إقناعها لجمهوره، تراه يحمل مسؤولية هذا الفشل لتلك الوسائل، وبمعنى آخر، كأنه يريد القول بأن فكره كان صحيحاً لكن الكلام كان عاجزاً عن حمل هذا الفكر إلى الآخرين. مما يعني أنه يفصل بين الواقع السياسي، أو بين النية السياسية وبين الكلام الموكولة إليه مهمة نقل هذا الفكر أو الواقع السياسي، وكأن الفعل السياسي مستقل عن فعل الإعلام، وهذا غير دقيق، لأن الفعلين متلازمان. وهو ما يعيدنا إلى مقولة

طالما نوقشت في مختلف العصور، وهي فصل الفكر سابق على الكلام. وهو خطأ تم تجاوزه منذ فترة طويلة، لأن لا وجود للفكر بمعزل عن تجليه في كلام أو في تعبير. وكـم سمعنا، ونسمع عبارة «الفعل باق، أما الكلام فيذهب أدراج الرياح». من هذا المنظور، يكون الاتصال مجرد قدرة على التعبير. لكن الحقيقة أمر آخر .

عموماً، يقال إن الصحفي يهتم بمهنته، كعادل للمعلومة، أكثر من اهتمامه بغاية القائمين بالفعل ومقاصدهم. وبالتالي، فإن من شأن الإعلام (نقل المعلومة) أن يكون منزهاً عن التضليل، وأن مهمة الصحفي تعريفية (التعريف بالخبر أو نقله)، بينما العامل في مجال الاتصال يسعى إلى دفع متلقيه إلى التصديق أو الاعتقاد بمضمون الاتصال.

الحقيقة أن مثل هذه المقابلة، خادعة لأنها تنزه الإعلام عن القصدية، بينما تنهم التواصل بها، كما لو أن عملية الإعلام تتم بمعزل عن سياقها الاجتماعي، وهو أمر غير دقيق، لأن الصحفي تحول، كما يقول باتريك شارودو⁽¹⁾، إلى «مُضَلِّل مُضَلَّل». واتهام الاتصال بالتضليل، هو اختزال لهذه العملية إلى أنها مجرد عملية تبادل لغوي محمل بالنوايا، هـمها التأثير على المتلقي. الحقيقة أن الاتصال ظاهرة اجتماعية تنطوي على أنماط مختلفة ومتنوعة من الخطابات المحملة بالمقاصد والنوايا، كما تنطوي على الفهم المتبادل بين طرفي الاتصال، إضافة إلى سعيها إلى التأثير المقصود. وهي ما يسميها بينفينيست «شروط تحقق الملفوظية»، إذ فيها، يؤخذ بعين الاعتبار كل من «الفعل نفسه» - أي فعل الاتصال - و«الحالة» التي يتم فيها هذا الاتصال وأخيراً، «الأدوات اللازمة لتحقيق هذا الاتصال»، أو الملفوظية⁽²⁾.

واقع الحال يقول إن الفكرة السابقة عن الاتصال، أي «اتصافه بالتضليل»، ليست أكثر من وهم، كما تمت الإشارة إليه أعلاه. لأن هذه العملية أشبه ما تكون ب«ظاهرة المرأة» كما يقول جان بودريار⁽³⁾، بمعنى أنها تحيل إلى من يرغب في الاتصال، أو

(1) P. Charaudeau: le discours d'information médiatique, Nathan, 1997

(2) Benveniste, E.: Problèmes de linguistique générale(I), Tel/Gallimard, Paris, 1966

(3) In, Charaudeau, op.cit.

تعمكس صورته. وفي هذا الانعكاس تحدث عملية سوء تفاهم، بين الإنسان وبين صورته. فهو يريد أن تعمكس ما يرغب فيه، بينما هي تعمكس حقيقته، فيلجأ إلى تحسين صورته من خلال تحسين تسريحة شعره، أو قص شاربيه أو استخدام وسائل أخرى أملاً منه في أن تعمكس له المرأة وضعاً مثالياً عن نفسه، بمعنى آخر، حينما ننظر إلى صورتنا في المرآة، نسعى، بوعي أو بدون وعي، مناه إلى إنتاج معنى ما لشكلنا. قد يعترض البعض على هذا التشبيه بين المرأة وبين عملية الاتصال، لكن لو فكرنا جدياً بما قلناه، لوجدنا أن التشبيه مقبول، ولفكرنا قليلاً في مقولة أن الاتصال عملية وهم أو توهم.

ويتساءل شارود ويقول «إذا كان الإعلام مختلفاً عن الاتصال، فذلك لأن التفاعلات الاجتماعية تتم وفق أشكال مختلفة بعضها أكثر تضليلاً من الأخرى. ومن يستطيع الجزم بوجود هذا الاختلاف فعلاً، بحجة أن الاتصال يقصد التضليل وأن الإعلام منزّه عنه؟ وما هي المعايير التي يتم الاستناد إليها في حكم كهذا الحكم؟ ولماذا لانعدّ الاتصال ظاهرة نوعية، ندرك من خلالها أشكالاً وأجناساً مختلفة؟⁽¹⁾ إذا كان الاتصال وهماً فلم الاهتمام به؟ الإجابة بسيطة، وهي أن الإنسان، عبر تاريخه، يسعى إلى التواصل مع الآخرين ضمن الجماعة التي يعيش في كنفها، فيتعاوض مع متحدثه في عملية إنتاج الدلالة، فيؤثر أحدهما في الآخر للخدمة مصالحهما.

بعد هذا، لابد من طرح سؤالين، يرتبط أحدهما بالآخر: كيف نحلل عملية التواصل باعتبارها ظاهرة اجتماعية، وما هي الأدوات المستخدمة في هذا التحليل؟ أولاً، علينا فرز الاتصال، بما هو ظاهرة اجتماعية وموضوع للتحليل، عن خصائصه التي تخضع للتحليل. والظاهرة اجتماعية بنية ومجموعة من العمليات التي تبين لنا كيفية تحرك الفاعلين داخل في داخلها. وبنية ظاهرة الاتصال ترتبط بجملة من الخصائص التي تتصف بها الحالة التي يتم فيها التبادل اللغوي بين طرفين (فاعلين أو أكثر)، وهذه الحالة تحدد المكانة التي يحتلها المتواصلون في ما بينهم، والأدوار المناطة بكل منهم، إضافة إلى التعليمات الخطائية التي ينبغي عليهم التقيد

(1) Charaudeau, Op. Cit.

بها. هذه العوامل كلها تشكل ما يسمى «عقد التعارف»، اللازم لاستكمال عملية الاتصال. كل طرف من الأطراف المعنية بهذه العملية يقوم بالتوضيح في المكان (والمكانة) الذي يتيح له تحقيق مقاصده وتنفيذ استراتيجيته، مستعيناً ببعض الطرائق الخطائية .

وعليه، يمكن اعتبار العقد التواصلية بمثابة ظاهرة اجتماعية تتميز بسمي الأفراد إلى إقامة علاقات في ما بينهم، ووضع القواعد اللازمة لتكوين رؤية مشتركة حول الحياة والكون، التي لا وجود لمجتمع بشري بمعزل عنها. ولا يمكن لهذا كله أن يتحقق بمعزل عن اللغة، التي من خلالها يتواصل الناس مع بعضهم بعض ويخلقون المعنى الذي ينتج عنه الرابط الاجتماعي. باختصار نقول: إن أي عملية تواصل عليها أن تكون مجموعة من المعايير الاجتماعية، وأن تتبع سلسلة من العمليات القادرة على التأثير، من خلال استيلاد المعنى المراد.

كل هذا يبدو بديهياً، لكن الوصول إليه ليس بالسهولة الظاهرة. لأن وعي الناس لاختلافاتهم، ليس بديهياً، وتبنيهم إلى تناقض مصالحهم أو تلاقحها، ليس بالأمر البديهي، لأنهم لا يملكون هذه النتائج (التي أصبحت بديهيات) إلا عبر تجربة طويلة ومعقدة قامت في بداياتها على الصراع غير الواعي، ومبدأ «البقاء للأصلح». وربما تكون ترسيمة جاكوبسون (ولاسويل)، خير معبر عن بدايات الشعور بضرورة التواصل وإقامته وإدامته، عبر قواعد سلوكية تتيح لهم تحقيق هذه الإمكانية، للوصول، في نهاية المطاف، إلى وضع ما يسمى «مبدأ الغيرية»، أي الشعور بضرورة الآخر المختلف من أجل وضع تنظيم معياري للحياة الاجتماعية، ورسم آفاق المستقبل الذي يحكم الجميع.

عمليات التأثير تساهم في اكتشاف الآخر. الآخر يطرح على كل فاعل، عبر اختلافه، مشكلة الهوية: ما الذي يعنيه هذا الاختلاف؟ هل هذا الاختلاف يشكل مصدر تهديد لي؟ وهل يؤثر على هويتي. ومن هنا، سعي الفاعل إلى استبعاد الآخر من مجال خطابه، أو يقوم بإدخاله فيه، من خلال إيجاد فكر من شأنه أن يتيح للطرفين التعرف على بعضهما بعض ضمن هوي ثقافية واحدة. كل طرف من طرفي التبادل الاتصالي يضع استراتيجيات تأثيرية، تقع هويته في صلبها.

قضية بناء المعنى تحيل إلى قضية بناء المعارف حول العالم. الحقيقة أن المعنى ينتقل عبر نشاط معرفي، وهي خاصية بشرية تنطوي على إسقاط رؤى تفسيرية تغير «الواقع» غير الدال إلى «واقع» دال، وبطبيعة الحال، فإن هذا النشاط التأثيري للعالم يرتبط بظروف الحياة التي يخضع لها الأفراد. إن نشاط «التصورات الاجتماعية»، أو «علم النفس الاجتماعي»، أو «المخيال الجماعي»، يختلط بالنشاطين السابقين، فيصعب علينا إدراك الاتجاه الذي تنتج فيه التفاعلات بين المعايير، وبين التأثير وبناء المعارف⁽¹⁾.

المهم في هذا المقام هو أن الاتصال، بما هو ظاهرة اجتماعية، ليس حكراً على هذا الفرع المعرفي أو ذاك من فروع العلوم الاجتماعية أو الإنسانية، فكل منها يقوم بدراسته على طريقته: فعلم الاجتماع يهتم بموضوع المعايير والأدوار الاجتماعية والهويات، وعلم النفس الاجتماعي يركز اهتمامه على استراتيجيات التأثير والتصورات الاجتماعية، والأنثروبولوجيا، على مسألة المخيلات، وعلوم اللغة على المعايير اللغوية واستراتيجيات التأثير الخطابي ومضمون المعرفة. لكن كل فرع من هذه الفروع يقوم بتحليله في مجاله عبر بناء إطار تحليلي وموضوع دراسة. علينا ألا نخلط بين الظاهرة الاجتماعية بموضوع الدراسة، لأن تحليل أي ظاهرة اجتماعية يحتاج إلى الاستناد إلى إطار مفهومي يتكون من عدد معين من المبادئ الأساسية، والفرضيات العامة والمفاهيم الكفيلة بتحويل الظاهرة الاجتماعية إلى موضوع للتحليل. هذا الإطار ينشأ عن تفكير نظيري يؤسس للعملية التحليلية، إذ بدون هذا الإطار النظري، لا يمكن تحديد الموضوع ولا يمكن تقييم التحليل. لكن

(1) يقول موسكوفيتشي أنه ينبغي علينا اعتبار التصورات الاجتماعية بمثابة «وسط» يتعلق بالفرد وبالجماعة، ويخص المجتمع والجماعات التي تنتجها.

هناك ثلاث فرضيات حول هذا الموضوع:

يقوم الفرد أو الجماعة بإنتاج تصورات معينة ويعبرون عنها بكلمات، بهدف :
ترتيبها بما لا يرغب.

ييجاد حل لبعض حالات التوتر وعدم الاستقرار الانفعالي أو المعرفي
تقديم معلومات بعد التلاعب بها ومراقبة تأثيرها على تصرفات الآخرين

هذا الإطار ليس العملية التحليلية كلها، لأنها تحتاج إلى تصديق اختبار الوصف التجريبي للموضوع، ووضع النتائج بشكل منطقي.

هذا الربط بين علوم الاتصال وبين علوم اللغة، وجد صده لدى أصحاب التيارات النظرية العاملة في المجال السيميائي، الذين وجدوا أن السيميائية تتميز عن الاتصالات بالقصدية. وليس من المستغرب أن يستخدم مفهوم وسائل الإعلام media في النموذج الاتصالي للسيميائية، على أساس أن السيميائية الاتصالية تسعى تحقيق هدف وصفي، وتنظيم الفروق المكونة للاتصال السيميائي بشكل توزيعي، ضمن بنية محددة أو ترسيمة معينة (مثل ترسيمة جاكوبسون، على سبيل المثال).

إذ، تولي سيميائية الدلالة الأهمية الأولى للوصف، وتشكل وسائل الإعلام قناة ناقلة للرسالة، من خلال وضعها ضمن نموذج شامل للاتصال. ولهذا فضل سيميائيو الدلالة، ترك موضوع وسائل الإعلام جانباً، ليركزوا جهودهم على المدونة code أو ما يقابلها) علماً أن عبارة مدونة تنتمي إلى ميدان الاتصال أكثر من انتمائها إلى ميدان الدلالة، لكنها عادت إليها في مرحلة لاحقة، فاعتبرت وسائل الإعلام أشياء أو موضوعات سيميائية. وحاولت دراسة مجال عملها، من ناحية، ومن ناحية أخرى، سعت إلى تحديد النقاط والطريقة التي ترتبط من خلالها فرضياتها الشكلية بوسائل الإعلام⁽¹⁾.

سيمائية الثقافة

مفهوم سيميائية الثقافة أطلقته مدرسة تارتي Ecole de Tartu السوفيتية في السبعينيات من القرن العشرين⁽²⁾، التي سعت في البداية إلى محاولة تفسير التاريخ الروسي، ثم تطورت أبحاث هذه المدرسة، على أيدي السيميائيين الألمان والأمريكان، لتشمل دراسة التغيرات الاجتماعية بأوسع معانيها مثل التغيرات التي

(1) ينظر كتاب د.محمد البكاء: الإعلام واللغة، دار لوتمان، دمشق، 2010، فقد يكون فيه بعض الفائدة، لكن مضمونه مختلف عن مقاصدنا هنا.

(2) Ecole de Tartu: travaux sur les systèmes de signes (texte réunis et présentés par Y.Lotman et O.Ouspenski,éd. Comlexe,1976

تطراً على المدن، وتلك التي تسببت بها وسائل الإعلام والحاسوب والتطورات التي أصابت الصورة وأعطتها ما هي عليه من أهمية.

الثقافة مجموعة نصوص، كما يقول كل من ليفي شتروس⁽¹⁾، وبارت⁽²⁾، ولوتمان⁽³⁾. لكن علينا ألا نفهم معنى النص هنا على أنه مجموعة من العلامات الكلامية، بل مجموعة من المؤسسات والطقوس (الثقافة الاجتماعية)، وظواهر بشرية صناعية artefacts (الثقافة المادية)، وأخرى فكرية متفوّ عليها، هذه الطقوس والممارسات والاتفاقات (ليست بالضرورة كلامية)، التي تنتقل من جيل لآخر، بعد أن يجري عليها بعض التعديلات الخلاقة المناسبة، فقد وجدت (وما تزال) ثقافات قبل وجود اللغة (المجتمعات البدائية)، كما يؤكد علماء الأعراق (إثنولوجيا). واستخدام كلمة 'نص' يتيح لنا تأسيس سيميائية للثقافة على أساس تجريبي، والانتقال من الدراسة الوصفية إلى الدراسة التفسيرية. وهنا تقابل الثقافة مفهوم الحضارة، أي مجموع ما يقوم به الناس من أفعال وطريقة ممارستهم لها (الثقافة المادية).

أما في مفهومها الواسع، فالثقافة تعني أساليب الحياة والفكر، على اعتبار أن الإنسان كائن ثقافي بالدرجة الأولى، كما يقال، أي أنه إنسان سيميائي، تنعكس في ثقافته كل العلامات الطبيعية، وما وراء الطبيعية، كما تتكون في فكره علامات يقوم بصناعتها من أجل الفهم، من جهة، والإفهام من جهة أخرى. وحينما نتحدث عن الثقافة، فإننا ندخل مباشرة إلى مجموعة من المنظومات السيميائية، لاسيما الرمزية منها، لاسيما في ما يتعلق بقضية المعنى أو الدلالة⁽⁴⁾.

الحياة الاجتماعية ليست مجرد مجموعة من العلامات اللغوية، أو سلسلة من الجمل، بل هي أعقد من هذا بكثير. صحيح أننا ندرك الواقع الموضوعي من خلال

(1) C.Lévi-Strauss, anthropologie structurelle ?Paris, 1956

(2) R.Barthes, Eléments de sémiologie ?Paris, 1964

(3) Sémiotica, N° 2, 1969

(4) ينظر، حول مفهوم الثقافة، كتاب دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة د. قاسم

المقداد، اتحاد الكتاب العرب، 2002

تلك العلامات ، المترابكة في جمل وتعابير، لكنها، في نهاية الأمر، تعبير عن ثقافة معينة وميراث من أنماط الحياة، وأساليب متنوعة للتعبير عنها، لاسيما وأنها راكمت عبر مسيرتها الطويلة، معارف غير مسبقة تتعلق بتنوع الألسن والمجتمعات البشرية. وبالتالي لا بد من استخدام المعرف اللغوية من أجل مساندة البحث في العلوم الاجتماعية، مثلما استندت علوم اللسان إلى العلوم الاجتماعية في فترة تطورها الأولى. إذ من المعروف أن رائد الألسنية الأول في أوروبا، فردينان دوسوسير، قد استند في أبحاثه اللسانية على أبحاث دروكهايم في البحث الاجتماعي.

العلوم الإنسانية أخذت على عاتقها جزءاً من العبء الثقيل الذي ينبغي بكله على عقل الإنسان وفكره، لكن لا بد من إيلاء العلوم الاجتماعية حقها من الرعاية والاهتمام في عملية التواصل البشري. ومن هنا أهمية ما يسمى بسيمياءية الثقافة، باعتبارها تشكل تنويجاً وتحسبداً للبحث اللساني من أجل فهم أكبر وأوسع للفضاء الذي تتعامل المجتمعات البشرية مع بعضها بعض من خلاله ، بدءاً بالتواصل الفردي وانتهاء بما يمكن أن يسمى «لقاء الثقافات» أو ربما «صدام الثقافات».

إن مكانة العالم السيمياءية عند الإنسان، باعتباره وسيطاً بين العالم المادي وبين عالم التصورات، تحدد الوظيفة المعرفية السيمياءية في حد ذاتها. لكن، هل يمكن لسيمياءية الثقافات أن تحيل إلى علم وحيد أم إلى عدة علوم ؟ الحقيقة، أن هيمنة العلامات على حياتنا تجعل من المستحيل جعل السيمياءية مجرد فرع معرفي من بين فروع معرفية أخرى، بل ربما تكون «علم العلوم» باعتبارها مشروعاً فكرياً، يحدد خصوصية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية. وذلك لسبب بسيط، هو أن الثقافات تدخل في تشكيل مجمل الوقائع البشرية، بما في ذلك الإنسان في حد ذاته، باعتباره «كائناً ثقافياً».

قام المشروع السيمولوجي بناء على رغبة في تحديد النظام العلمي الذي تنتمي إليه الألسنية. بعد نقاش مطول حول ما إذا كانت اللسانيات تنتمي إلى رتبة العلوم الطبيعية أم إلى العلوم التاريخية (سوسير)، تبين أنها لا تنتمي لا إلى هذا ولا إلى ذلك، إنما إلى علم آخر هو السيمولوجيا، كما يقول سوسير في محاضراته. اللسان وحده ن بما هو منظومة سيمولوجية، قادر على مواجهة معضلة الزمن. إذ إننا توارثنا

هذه التجربة منذ قديم الزمان وعجزنا عن تحديد ظاهرة الزمن، إلا من خلال اللسان. إذ به وحده يستطيع الإنسان إيصال فكره واستقبال أفكار الآخرين، عبر زمانية ومكانية، يقوم هو بتحديد أطرها، إضافة إلى اختياره لطبيعة العلامات التي يقوم بترتيبها وملتها بالمعنى أو بالدلالة.

قول فيتغنشتاين «كل ما يمكن قوله، يمكن قوله بوضوح، أما ما لا يمكن قوله فعلينا السكوت عنه»⁽¹⁾، أي ما لا يسعفك التعبير عنه، يعيدنا إلى سؤال طالما طرحته السيميائية، أو نظرية الدلالة، حول مائة الثقافة؟..

الثقافة حقيقة سيميائية أو رمزية دالة، من وجهة النظر الأنثروبولوجية التقليدية، التي تقول بأن الثقافة، هي محصلة المعارف والمعتقدات والأخلاق والقانون والعادات وكل ما يمكن للمرء أن يكتسبه، طالما أنه ينتمي إلى جماعة بشرية معينة. إنها القدرة المكتسبة الكاملة في داخل كل إنسان، والتي تتيح له تمثّل ما يحيط به من حقائق اجتماعية. وللثقافة ثلاثة أبعاد سيميائية هي: البعد المعرفي، و البعد العملي والبعد العاطفي، وبالتالي يمكن قراءة أروقع الثقافة كلها وفقاً لهذه المستويات من الدلالة لكن هل الثقافة مجرد «معرفة» الجماعة للعالم المحيط بها فقط؟ أم أنها، على نحو خاص، أسلوب فعل (البعد العملي)، وتفكير (البعد المعرفي) وشعور (البعد العاطفي) يمثل هذه الحواص (الأبعاد) الموجودة خارج وعي الفرد، كما يقول دوركهايم⁽²⁾؟

(1) Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, idée/gallimard, 1961.

فيلسوف من أصل نمساوي (1889-1951)، كان له أبلغ الأثر على الفلسفة الأنجلو-سكوتية. وبعد كتابه هذا من أهم الكتب الفلسفية التي ظهرت في القرن العشرين، إذ يبالغ فيه العلاقات القائمة بين الكلمات والأشياء، ويبين أن الكثير من الطول لبعض القضايا سببها سوء استعمال اللغة. ويبدو أن الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو، قد تأثر به في كتابه «الكلمات والأشياء»، مع فارق للمعالجة والطرح بطبيعة الحال:

-Foucault M.: Les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1966

(2) يرى دوركهايم أن البشرية كلها والخصائص الخاصة تساهم في الحضارة البشرية (العلمية). والمجتمع كل عصوي، ويؤكد على أولوية المجتمع على الفرد. في أي مجتمع هناك وعي جماعي

وبناء على ما سبق، فإن سيميائية الثقافات (وليس الثقافة) هي القدرة على الإجابة على السؤال: «كيف تستطيع المجتمعات المتنوعة أن تتأمل حالها وتمثل شرط وجودها من خلال منتجاتها الدالة، سواء أكانت كلامية أم غير كلامية؟» هذه السيميائية، تطرح قضية «الهوية الجماعية» (من نحن ؟) وما ينجزه الفرد من مشاريع تملئها عليه هذه الهوية، ومالذي عليه القيام به أو عدم فعله، باعتباره ينتمي إلى مجتمع معين ؟). بما أن الإنسان يفصح عن هويته عبر مجموعة من التصرفات الدالة، فهو يتأرجح بين واجب الفعل وبين قدرته على إنجازها. ومن هنا، اضطرابه إلى موازنة وجوده بين مجموعة الواجبات وبين القيود المفروضة عليه، وهل هو حر في خياراته؟

من الناحية التحليلية، الثقافة عبارة عن «مجموعة دالة» يتكون بعدها التعبيري من خلال الممارسات، لاسيما الممارسات الكلامية لجمعية ما. وهذه الممارسات تكون مرشزة، بل وتتخذ أشكالاً طقوسية، يشكّل مستوى مضمونها (المدلول) منظومة من القيم المنظمة والمورعة تدريجياً على «مدونات متحاسة خاصة بقطاعات مختلفة من الحياة الاجتماعية، والتي بفضلها يتضح سلوك الإنسان (المدونة الغنائية، مدونة التنظيم الاقتصادي، مدونة القراءة، والمدونة الحسية) ولكل مدونة من هذه المدونات تنظيم نموذجي يجعل منها نظرية قيمة⁽¹⁾ تتحقق على شكل «إيديولوجية»، إذا

مشترك بين الأفراد، يتكون من تصورات جماعية، ومثل وقيم ومشاعر مشتركة بين أفراد المجتمع الواحد. هذا الوعي الجماعي سابق على الفرد ومفروض عليه.

- (1) تجدر الإشارة هنا أن نظرية القيم ليست نظرية الأخلاق. وبالتالى غير صحيح قولهم أن قصة القيم هي قصة أخلاقية ينبغى الأخلاق معالجتها. ربما، يقع هذا التلخيص بسبب استخداما لعبارة مثل «هذا الأمر ينطوي على قيمة أخلاقية» في كثير من الأحيان وهو كلام غير دقيق، لأن سعيها إلى معرفة ما إذا كان الشيء قيمة حقيقية، ربما لا يهيئ تساؤلنا عن ماهية واجباتنا، أو كيف نصبح حكماء أو سعداء. لا وجود لشيء اسمه «قيمة أخلاقية»: لو قال باقر عن رواية بأنها بلا قيمة، فهل يعني هذا أنه يؤكد لنا بأن الرواية لا تزيدنا أخلاقاً؟ بالتأكيد لا. وحينما يمدح شخص ما في علم الجمال قيمة العمل الذي أنجزه صاحب سلمة ما، فهل يعني هذا أنه يقول بأن هذه السلمة أخلاقية؟. يبدو أن القيم الأخلاقية تشكل جزءاً يسيراً من القيم الموجودة، وحينئذ يقال على هذا أن كلمتي «قيمة» و«أخلاق» ليستا مترادفتين

استثمرت في التصرفات الخاصة بأعضاء المجتمع. ويمكن أن تكون نظرية القيم هذه خاصة بكيثونة المجتمع، وبهويته التي تسمح لنا بالتعرف على مختلف الجماعات البشرية، بينما الإيديولوجيا تدخل ضمن إطار الفعل الاجتماعي (ما ينبغي أن يقوم به أفراد مجتمع معين أو الاعتماد عنه).

السيمائية والصورة

يرى بيرس في الصورة شكلاً من أشكال الأيقونة التي تنتمي بدورها إلى رتبة العلامات التي يرتبط دالها، بما يمثله، بوجه معين من أوجه التشبيه. ويطرا لوجود عدد كبير من أوجه التشبيه، فلا بد من وجود أكثر من نمط للأيقونة: الصورة بمعناها المعروف، والرسم البياني والتشبيه، وعندئذ تجتمع في فئة الصورة «الأيقونات التي تقوم بينها وبين الدال والمرجع علاقة تشابه كمية. الرسم والصورة الفوتوغرافية، والرسم التصويري تستعيد صمات مرجعها: كالأشكال والألوان والأبعاد، مما يتيح إمكانية التعرف عليها. أما الرسم البياني diagramme فيستخدم التشابه العلائقي الموجود في داخل الشيء، وبالتالي فإن الرسم التخطيطي لشركة ما يمثل تنظيمها التدرجي، ومخطط محرك يبين العلاقات المختلفة بين القطع المكونة له، بينما الصورة الضوئية لا ترمز سوى صورته، أما الوجه البلاغي المسمى استعارة، فهي إيقونة تعمل انطلاقاً من المقدرة الوعية. في الفترة التي طرح بيرس أفكاره، كانت البلاغة لا تهتم إلا باللسان، لكن في ما بعد، اكتشف الباحثون أن البلاغة أعم من اللسان ويمكن أن يكون لألياتها علاقة بأنماط اللغة كلها، سواء أكانت كلامية أم غير كلامية. في هذا المجال، يعدُّ بيرس رائداً بالنسبة لعصره، في اعتباره وقائع اللسان رموزاً تستخدم طرائق يمكن تعميمها، ومنها فئة الأيقونة.

في المحصلة، الصورة، كما يراها بيرس، لا ترتبط بكل أنواع الأيقونات، وهي ليست مرئية، بل لها علاقة بالصورة المرئية، التي يتناقص المنظرون حولها، في معرض حديثهم عن العلامة الأيقونة *signe iconique*. الصورة ليست مجمل الأيقونة، بل علامة إيقونية، مثلها مثل الرسم البياني أو التشبيه. حتى لو لم تكن الصورة إلا مرئية، فمن الواضح أنه حينما أردنا دراسة لغة الصورة وظهرت سيميولوجيا الصورة، حوالي منتصف القرن، ارتبطت هذه السيميولوجيا أساساً بدراسة الرسائل المرئية. وبالتالي، أصبحت الصورة مرادفة لـ «التصور المرئي». والسؤال الذي طرحه بارت

عن الكيفية التي تتخذ الصور من خلالها معناها، يرادف السؤال: «هل تستخدم الرسائل المرئية رسالة نوعية أو خاصة؟ فإذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي الوحدات التي تشكل منها؟ وبم تختلف عن رسالة اللغة الكلامية؟ هنا الاختزال إلى المرئي لم ييسر الأمور، إذ سرعان ما لاحظنا أن الصورة الثابتة والوحيدة والتي يمكن أن تشكل رسالة في الحدود الدنيا قياساً بالصورة المكونة من عدة مقاطع، ثابتة ومتحركة على نحو خاص، (بينت سيميولوجيا السينما مقدار تعقدها) كانت تشكل رسالة شديدة التعقيد.

المبدأ الأول الذي ينبغي علينا فهمه هنا، هو أن ما نطلق عليه اسم «صورة» هو كل غير متجانس، أي أنها تضم في إطارها فئات مختلفة من العلامة وتنسق بينها، أي مجموعة من «الصور» بالمعنى النظري للعبارة (علامات يقوئية متشابهة)، إضافة إلى علامات تشكيلية هي الألوان والأشكال والتكوين الداخلي، والمادة texture وغالباً علامات لغوية تنتمي إلى اللغة المسطوقة العلاقة القائمة بين مختلف هذه العناصر، هي التي تنتج المعنى الذي تعلمنا، إلى حد ما، كيفية فك رموزه، وفهمه من خلال الملاحظة المنهجية.

النقطة المشتركة بين مختلف دلالات كلمة «صورة» (صور مرئية/صور عقلية/صور افتراضية) هي على ما يبدو التشبيه. الصورة، سواء أكانت مادية أو غير مادية، مرئية أو طبيعية أو مصنوعة، هي عبارة عن شيء يشبه شيئاً آخر.

حتى حينما لا يتعلق الأمر بصور ملموسة، بل عقلية، يبقى معيار التشبيه هو الذي يحدد هذه الصور: فهي إما تشبه الرؤية الطبيعية للأشياء (الحلم، الاستيهام) وإما أنها تتكون انطلاقاً من تشابه نوعي (تشبيه كلامي، صورة الذات، صورة مميزة أو تجارية). ينجم عن هذه الملاحظة أن القاسم المشترك، أي التمثيل والتشبيه⁽¹⁾، يضع

(1) مفهوم التشبيه والتمثيل اختلف فيه: فالتشبيه عند عبد القاهر ما لا يحتاج إلى تأويل في فهم صورة التشبيه وإجراء تشبه. والتمثيل عنده ما يحتاج إلى تأويل في إعصال تشبه كقولنا: (كلام كالمصل في العلاءة) فالعلاءة في الكلام مما يحتاج إلى تأويل لأنه ظاهر في الفصل غير ظاهر في الكلام إلا على جهة التأويل، والتأويل هو ما اصطلاح عليه بالوجه (العقلي) أما التمثيل عند السكاكي فما كان عقلياً مركباً، العقلي على ملائكت والمركب أن يكون منتزعا من جملة أشياء لا يصح للتشبيه إلا بانتزاع الصورة من جميع عناصر المشبه به أي أن الصورة القائمة لا تتكون من شيء مفرد كتشبيه العلم بالنور وإنما تشبيه شيء بمجموعة أشياء، وتضد إذا ما قلنا الصورة على ركن دون آخر لما-

مسألة الصورة في فئة التصورات. فإذا كانت تشبه، فهذا يعني أنها ليست الشيء الذي تشبهه، وبالتالي فوظيفتها تكمن في الإيحاء والدلالة على شيء آخر يختلف عنها فتلجأ إلى عملية التشبيه. إذا رأينا في الصورة أنها تصور، فهذا يعني أنها يلتقطها على أنها علامة.

النتيجة الثانية، وهي إدراك الصورة على أنها علامة تشبيه. والتشبيه يشكل مبدأ عملها. قبل أن نتساءل عن عملية التشبيه، يمكننا ملاحظة أن مشكلة الصورة هي مشكلة التشبيه وأن ما تثيره من خشية، سببه تنوع التشبيهات: فقد تصح الصورة خطيرة من خلال المبالغة، أو بسبب خلل في المشابهة. إذ الإفراط في التشبيه من شأنه أن يثير الالتباس بين الصورة وبين ما تمثله. وإذا كانت المشابهة غير كافية، تنشوش الرؤية ويضعف الإحساس بعدم الجدوى. وبطبيعة الحال، نحن لا نتحدث هنا عن (الكاريكاتير) الذي يقوم على التصخيم والمبالغة والتشويه، والاكتماء بوجه واحد أو ربما بأكثر، من أوجه التشبيه.

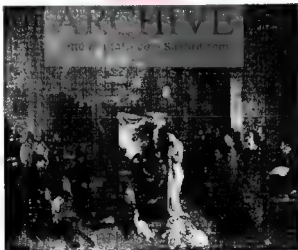
في اللوحة التالية للرسم الفرنسي الشهير كوربييه Courbet والتي تحمل عنوان: (محترف الرسم)، المستوحاة من إحدى قصائد الشاعر الفرنسي الكبير بودلير، مطلعها «أصرخ من الأعماق» (استوحاه بنوره من مفهوم القيامة). في هذه اللوحة

«التمثيل ضد جمهور المتأخرين فهو ما كل مركبا. فليس الأمر قائما على استخدام لفظ (مثل) أو (الكاتب) للتفريق بين التشبيه والتمثيل، إنما جماع ما سبق أن الأمر في التفريق قائم على اعتبارات - الإفرار والتركيب في المشبه به. - العقلي والحقيقي في إجراء التشبه.

التشبيه واضح. قولك: فلان كالغيث. أو فلان غيث.. وجود طرفي التشبيه يحدد أن هذا تشبيه.. وأيضا شبه واحد ومشبه واحد. فإذا قلت.. جاء الغيث وأنت تقصد شخصا.. فهذه استمارة.. فقد لما بالتحلي ع المشبه و هنا يخرج التشبيه عن كونه تشبيها.. أما التمثيل كما في قوله تعالى ﴿رُسُلَ الَّذِينَ كَفَرُوا قَمَطُوا لِرَبِّهِمْ يَذُمُّونَ آلَ هَارُونَ وَمَا آلُ هَارُونَ بِأَشْيَاءٍ عَلَيْهِمْ﴾. الله سبحانه وتعالى. يشبه رسوله بلقاعي الذي ينادي على الكفار الذين كالبهائم التي لا تسمع الصوت ولا النداء.. هنا أكثر من مشبه. المشبه الأول الرسول صلى الله عليه وسلم.. وشبهه الله بلقاعي.. والمشبه الثاني الكفار. وشبههم الله بالبهائم. ونلاحظ هنا أنه تشكلت لدينا صورة راعي ينعق وبهائم لا تسمع. وقد تكرر أعداد قمتبه أكثر من هذا العدد.. والتشبيه التمثيلي أقوى من التشبيه المعادي بلا شك لأن فيه تركيز أكثر. انظر للرباط:

نرى أشخاصاً حقيقيين. إلى اليسار رسم كوريه أشخاصاً، وشخصيات ومهن يكرها (ناقد معروف قسا عليه في أحد مقالاته، وخوري، وصياد مع كليه، ومحارب سابق، وبت هوى، ويهودي يحتضن صندوقاً مليئاً بالنقود)، وإلى اليمين ترى، «الأصدقاء» الذين كان يحبهم ويعجب بهم. وفي أقصى اليمين، نرى بودلير جالساً فوق طاولة خشبية بشعره القصير، وهو بصدد قراءة كتاب، لا يعير بالاً لما يدور حوله. وخلفهم تماماً، تفججان ديفال⁽¹⁾ وهي تنظر بغنج في مرآة. في منتصف اللوحة، نرى الرسام نفسه، مديراً ظهره إلى ناظري اللوحة، وهو بصدد رسم منظر طبيعي لم واقعاً تحت زاوية نظر «الموديل»، الذي هو عبارة عن امرأة عارية مكتسزة الجسم، والتي كانت غائبة عن اللوحة في اللوحة - أي التي كان الرسام يقوم برسمها .

المحصلة، لوحة عريية تشبه ساحة المعجزات أو مصحفاً للمجانين. فيها كل شخصية تبدو غير مكتثرة بالشخصيات الأخرى، منشغلة بأمور مختلفة. هناك من رأى في كوريه رساماً واقعياً، رسماً لكس الواقعية تعيب عن هذه اللوحة لما فيها من جنون وغرابة .



(1) عشيقه بودلير الشهيرة

ما قلناه أعلاه، ليس تحليلاً للوحة، بل مجرد جرد لبعض العناصر اللازمة للدخول إلى عالم اللوحة (سيميائيتها). ثم لو شئت الذعاب بعيداً في تحليلها لعاملتها معاملة النص، وقسمت سطحها إلى ثلاثة أقسام، لتحديد سطحها أو شكلها الخارجي، ولسميت كل قسم منها **عالمماً صغيراً** وبالتالي نكون قد وضعنا أيدينا على ثلاثة عوالم صغيرة (ميكروية «micro»)، يشكل منها عالم اللوحة الكبير (ماكروي)، ولو لم يكن له اسم (محترف الرسام) لقنا عنه أنه عالم ناقص⁽¹⁾. عالم المفكرين والمثقفين، وعالم المال والأعمال، ثم عالم الرسام بما في ذلك أدواته. يلاحظ المراقب (مازنا في الشكل) أن الأول والثاني، قاتمان لونيأ، إلى حد ما، وفي المنتصف عالم الرسام، الذي ينبعث منه الضوء المتمثل بثلاثة عناصر هي السماء، في الطبيعة التي يقوم الفنان برسمها، والمرأة العارية (الموديل). في عالم المثقفين، ترى الشخصوس ينظرون إلى الأعلى، بينما في عالم المال تراهم ينظرون، بشكل عام، إلى الأسفل (غير عابتين بأي شيء، ولا حتى صورة المسيح المصلوب)، باستثناء اليهودي الذي ينظر بشكل مستقيم، فلا تعرف إن كان ينظر إلى المرأة العارية أم إلى عالم. خلف القسم الذي يقف فيه المفكرون، نرى الأفق مفتوحاً من خلال الضوء المنبعث منه، والذي، أما خلفية رجال المال فهي عبارة عن حائط مسدود.

بعد هاتين الخطوتين، يمكن الانتقال إلى تحديد العلامات (وهي هنا أيقونية في مجملها)، وإلى المضمير اللغوي، والرابط بينها، ويمكن أن نتحدث عما إذا كان بين هذه العوالم الثلاثة أي نوع من التواصل أم لا، الخ.

(1) يقول بيرس: «أي صورة مادية، مثل اللوحة، هي اتفاقية conventionnelle، من حيث طريقة تصويرها، لكن إذا لم يكن لها اسم فهي أيقونة داهضة. وبالتالي فلي لوحة كورييه هذه تنتمي إلى» للعالم غير المكتمل. ينظر: Charles S. Peirce: écrits sur le signe, seuil, Paris, 1978, p.148 et suivantes.

الصورة الفوتوغرافية

في كتابه «أسطوريات»⁽¹⁾ يربط رولان بارت الصورة الضوئية (الفوتوغرافية) بالأسطورة وبالكلام الأسطوري: «الأسطورة كلام... وهذا الكلام رسالة، وبالتالي يمكن للكلام أن يكون غير شفهي (ملفوظ)؛ فقد يتكون من كتابات أو تصورات: الخطاب المكتوب، وقد يكون على شكل صورة ضوئية» ويضيف قوله مستنظر إلى الصورة باعتبارها كلاماً مصلها مثل مقالة في صحيفة^(ص 183). وفي مقالته الموسومة «الرسالة الفوتوغرافية» (1961) يقول إن الصورة الضوئية هي رسالة بلا مدونة. ونحن لانشعر بهذه الرسالة، أو نتلقاها فحسب إنما نقرأها أيضاً.

حينما يتحدث بارت عن «قراءة الصورة» باعتبارها «لغة»، فينبغي أن يعتمد ذلك على مارتينييه للغة باعتبارها «تمفصلاً ثنائياً»، وعلى مفهوم العلامة المكونة من دلال ومدلول. وبالتالي كيف نقرأ منظومة غير لغوية بأدوات اللغة، لاسيما وأنها تتكون من علامات لغوية اعتباطية (غير مبررة منطقياً)، وتسير أفقياً في اتجاه واحد؟ كيف نسبغ على ناظر الصورة حصائص فارئ النهر؟ وهل هناك لغة تقولها الصورة أم لغة على الصورة؟ على أي حال، بارت نفسه، حاول تفسير ما يبدو تناقضاً في أقواله قولنا عن الصورة أنها لغة، صحيح وخاطيء. في الوقت نفسه، هو خاطيء بالمعنى الحرفي، أي إذا نظرنا إلى اللغة باعتبارها خطية واعتباطية ومزدوجة التمثيل، لكنه صحيح بالمعنى العام، أي إذا نظر إلى الموضوع من باب الاستعارة. ونظن أن بارت يقصد في هذا تعريف شومسكي للغة *langage*، باعتبارها قدرة الفرد على تعلم لسان ما، أو إنها قدرة على التعبير بشكل اللسان جزءاً منها، بمعنى آخر، إذا نظرنا إلى اللغة باعتبارها تنتمي إلى مجال السيميولوجيا (السيمائية). فالصورة مثلاً مثل الوردة ورقزقة المصاير وغيرها من العلامات التي لا تنتمي إلى المنظومة اللغوية.

قد لا يعرف البعض أن ازدهار الصورة الضوئية قد رافق المد الرومنتيكي الأوروبي (الفرنسي على نحو خاص)، أي أنه تم استثمار الصورة للتعبير عما عجز عنه بعض

(1) بارت، ر. : أسطوريته، ترجمة د. قاسم المقداد، دار الإنماء الحضاري، حلب/سورية 1996

الكتاب من أحاسيس تتعلق بـ «النوستالجيا» و«الهروب من الواقع»، «القلق الناجم عن المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي شهدتها القرن التاسع عشر» (طبعاً دون أن ننسى عصر النهضة)، إضافة إلى ما تسببت به الحروب الاستعمارية من «اغتراب فكري وعاطفي»، عند عدد لا بأس به من أدباء وفلاسفة الغرب. واستمرت الصورة بلعب هذا الدور، إلى أن وقعنا في ما يسميه البعض بـ «التضخم اللغوي في الحديث عن اللغة».

الإنسان يدرك الواقع ويضع بعض الفواهر المحيطة به في إطار موضوعات معبر عنها لغوياً. يبدو أن اللغة الاستعارية قد استهلكت شعراً ونثراً، فجاءت الصورة ليرى البعض فيها «لغة» أكثر اقتصادية من اللغة بمعناها المعروف. لكننا وقعنا مرة أخرى في معضلة «تقويل الشيء» ربما، ما لا يريد قوله، لكن من يمنع الإنسان من فعل هذا الذي يفعله؟ لذلك قبل أن اللغة استعارية إلى حد ما. وهي مقولة حقيقية تأملنا في عدد الصور التي نعبّر عنها من خلال اللغة شكل يومي.

ونعود إلى السؤال الأساس: هل يمكن قراءة الصورة الضوئية؟ وهل يمكن اعتبارها نصاً، من هذا المنظور؟ ليس بالمعنى التقليدي للمباراة بالتأكيد. لأن الصورة الضوئية تتحرك في ما يشبه «الأرض المحايدة»، فهي حقيقية من جهة، وغير حقيقية من جهة أخرى. إنها تحاكي الحقيقة، وليست الحقيقة.

حينما نتحدث عن اللغة المتفصلة ثنائياً، فنحن نعني بهذا اللغة المشفوهة، وليس اللغة المكتوبة، التي طالما قيل إنها إحدى خصائص الجنس البشري، وهو قول غير دقيق، لأن كثيراً من الناس لا يعرفون الكتابة، بينما الخاصية العامة للإنسان، تكمن في تفاعله مع المشفوه ورد فعله عليه.

تكمن خصوصية الصورة، باعتبارها أحد الفنون المرئية، في طابعها الأيقوني. أي أنها تقيم علاقة سببية مع الشيء (الشيء). وبالتالي يمكن مقارنتها على أربعة مراحل: المرحلة الأولى هي التشابه الحقيقي (إذا نظرنا إليها كأيقونة)، أي أنها تعدّ مرآة للعالم. وهي فكرة تتناغم مع فكرة كون اللغة تعكس العالم، ومن هنا إمكانية مقارنتها من هذا المنظور. ثم جاء النيويون الذين جعلوا من اللغة ممحاة للواقع، وهو ما فتح الباب أمام فكرة أن الصورة تفسر الواقع وتغيره، وبالتالي فالصورة رمز

لهذا الواقع (على اعتبار أن اللغة البشرية رمزية)، أي أنها علامة غير مُبرّرة. وفي مرحلة أخرى، عدّت الصورة، بمثابة أثر للواقع *trace du réel*، أي مؤشر، بعد ذلك تصبح مشابهة له (إيقونة) وتمثلي. بالمعنى (رمز). أما المرحلة الثالثة، فهي جماع المرحلتين السابقتين. وعلى هذا الأساس يتم تحليل الصورة وفقاً لرأي فيليب ديوا.⁽¹⁾

نظام الدرّجة (الموضّة)

الكتب واللوحات، والمناظر الطبيعية، والموسيقى، والحياة اليومية... الخ، كل هذا ما فتيه يشغل بال الإنسان ويحق له عن معنى أو دلالة، أو الاقنين معاً. أما قضية الملابس والموضّة، وهي من أهم القضايا السيمائية، فلم تشغل بال الباحثين، من هذا المنظور، إلا لمأماً، إلى أن جاء رولان بارت، في كتابه *الفريد نظام الدرّجة*⁽²⁾، لكي يضع منهجية دقيقة لدراسة معانيها ودلالاتها

يقسم بارت فهمه للملبس إلى ثلاثة أقسام: اللباس - الصورة والملباس المكتوب، والملباس الحقيقي. الأول هو الذي نراه مصوراً (بالّة تصوير أو مرسوماً باليد) في الصحف والدوريات، أما الثاني فهو الذي يتحدث عنه بعضهم أي اللباس المُعبّر عنه باللغة، بمعنى آخر «اللباس الذي تم تحويله إلى لغة. هذا اللسان يعبران من حيث المبدأ، عن واقع واحد (هذا الثوب الذي ارتدته هذه المرأة ذات يوم)، لكن ينبت عما مختلفة. لسبب بسيط، هو أنهما ليسا مصنوعين من المادة نفسها، مما يعني اختلاف العلاقات بين مكونات كل منهما. لكن هذا لا يعني، أبداً، أن كلّاً من هاتين البنيتين تختلط تماماً بالمنظومة التي تنتمي إليها: بنية اللباس - الصورة مع منظومة الصورة الفوتوغرافية، وبنية اللباس المكتوب مع منظومة اللغة (ص 12-14).

اللباس الحقيقي يشكل بنية ثالثة تختلف عن البنيتين السابقتين، حتى لو كانت تُعدّ نموذجاً لهما. تقع بنى اللباس - الصورة على مستوى الشكل *forme*، والملباس المكتوب، على مستوى الكلمات *mots* أما اللباس الحقيقي فيقع على مستوى اللسان *langue*، المعروف أنه ليس نقلاً للواقع، كما يقول أندريه مارتينييه⁽³⁾. وبالتالي

(1) Dubois, Philippe, L'acte photographique, Labor, Bruxelles, 1983

(2) Barthes, R.: système de la mode, Seuil, Paris, 1967

(3) Martinet, A., Eléments de linguistique générale, Paris Colin, 1960, 1. 6.

فإننا لا نرى اللباس الحقيقي بكل جوانبه وأبعاده، بل جزءاً منه، واستخداماً شخصياً وظرفياً.

المهم أن تحليل اللباس الحقيقي يختلف عن تحليل اللغة على اللباس (كما في الدعاية، على سبيل المثال): تحليل اللباس الحقيقي يندرج في إطار مكوناته المادية ن أما تحليل القول على اللباس فيندرج في إطار تحليل اللغة، وينطبق عليه ما ينطبق على تحليل الخطاب على الصورة وغيرها. وفي كل الأحوال، يبقى تحليل الدرجة في إطار البحث عن معنى هذا اللباس أو ذلك⁽¹⁾.

يقارن رولان بارت الأدب بالدرجة من حيث اشتراكهما بتقنية واحدة هدفها، في نهاية المطاف، الإيهام بتحويل الشيء المادي إلى لعبة (ص 23)، أي عبر وصفه لغوياً. وهي تقنية يمكن تطبيقها على الأدب والصورة في الوقت نفسه. ففي الأدب يستند الوصف إلى شيء غير مرئي (سواء أكان حقيقياً أم منحيلاً) يجعله موجوداً. أما في الدرجة، فإن الشيء الموصوف منجز بشكل تشكيلي (إن لم يكن واقعياً، على أساس أننا إزاء صورة فوتوغرافية). وبالتالي، فإن وظائف وصف الدرجة محدودة، وبما أنها أصيلة، لأنها لا تقدم الشيء نفسه ولا المعلومات التي يوصلها اللسان، إلا إذا كانت لغوياً، هي بالتمريم، الوظائف التي لا تستطيع الصورة أو الرسم نقلها. وتؤكد أهمية الصورة المكتوبة وجود وظائف نوعية للعبة، لا تستطيع الصورة، مهما بلغ تطورها في المجتمع المعاصر، التكفل بها. ويتساءل بارت عن الوظائف النوعية للعبة، بالقياس إلى الصورة، في اللباس ■

(1) هذه الأسطر القليلة هنا الدعوة إلى قراءة كتاب بارت، وللتعمق في تفاصيله الهامة جداً على هذا الصعيد، والتي سميت، لاحقاً، لما لكثير من التحليلات المتعلقة بهذا الموضوع.

مقدمة لدراسة مسرحيات تشيخوف

الهزافيتالين^(*)

ت: د. هزاد عبد المطلب

«لا تظهر القوة الشعرية لمسرحيات تشيخوف عقب القراءة الأولى. فانت بعد أن تقرأها تحدث نفسك وتقول: هنا جيد ولكن... ليس هناك شيء مميز. لا شيء يدعو للإعجاب. كل شيء كما يجب أن يكون: مألوف... واقعي... لا جديد...» غالباً ما تكون القراءة الأولى لمسرحياته محيبة للآمال حيث تشعر بأنه ليس لديك ما تقوله

(*) المترجم: اليزافيتا فين هو الاسم المستعار ليزبدا جبيرتوفيتش - جاكسون، ولدت في روسيا القيصريّة من أبوين روسيين. درست اللغة الروسية والأدب الروسي في جامعة لينينغراد، ومن ثم انتقلت إلى فيكتوريا عام 1925. إذ تزوجت من مواطن بريطاني عام 1929 وعاشت في إنكلترا منذ ذلك الحين. درست علم النفس في الثلاثينات حيث حصلت على الدكتوراه في علم النفس من جامعة إكسفورد عام 1949. ومنذئذ درست علم النفس، ومارست العلاج النفسي للأطفال. ونشرت ثلاثة أبحاث عن علم النفس. ولقد تضمنت كتب اليزافيتا فين: (بطولة روسية) وهي سيرتها الذاتية، وترجمات لأعمال زوشينيكو وبرندارييف وكتاب آخرين. لقد نشر أندريه دويش كتبها الثاني عن ذكرياتها (فئة نشأت في روسيا) عام 1970. ونشر كتبها الثالث (تذكرتي روسيا) هاشيش هاميلتون عام 1973. وكانت اليزافيتا بترجمة مجموعة من قصص تشيخوف وقدمت لها ثم نشرت في طبعة صدرت عن جمعية النشر عام 1974. وكان آخر ما نشر لها ترجمة لمسرحيات يفغيني شافرنس الثالث وهي (الملك الحاربي) (الظل والتنون) عام 1976، وروايات: (كلها لمولوك) عام 1977، و(قصص الربيع) عام 1979 و(المد) عام 1981. أعدت إليزافيتالين هذه الدراسة لتكون مدخلاً لقراءة مسرحيات تشيخوف الرنومية، ونشرتها كمقدمة للأعمال المسرحية التي ترجمتها من الروسية إلى الإنكليزية، وصدرت في عدة طبعات عن دار بلغوين في لندن.

عنها. الحكبة؟ الموضوع؟ يمكن شرحهما بكلمتين. المقاطع التمثيلية؟ العديد منها جيدة ولكن ليس فيها ما هو أخاذ لدرجة إثارة اللفتة عند ممثل طموح.

«ومع ذلك، فعندما تذكر بعض العبارات والمشاهد تشعر أنك تريد أن تفكر بها أكثر، ولوقت أطول، وتراجع عبارات ومشاهد أخرى في ذهنك، تراجع المسرحية بأكملها... تريد أن تعيد قراءة المسرحية. وعندها تدرك مدى الحمق الذي يكمن تحت المعنى السطحي...»

هذا ما قاله ستانيسلافسكي⁽¹⁾ في كتابه (حياتي في الفن).

«تشخوف لا يكل ولا يمل، فبالرغم من تصويره الحياة اليومية في مسرحياته، يتحدث دائماً ليس عما هو عرضي أو خاص ولكن عما هو إنساني، مع التشديد على كلمة «إنساني». فذلك هو الدافع الروحي الأساسي لديه.

«مسرحياته ملأى بالأحداث ليس على صعيد التطور الخارجي ولكن على الصعيد الداخلي. فالسكون الظاهر لشخصياته يحجب خلفه نشاطاً داخلياً معقداً»

بما أن الأثر الفني لمسرحيات تشخوف يبقى محيراً، فمن الصعب وصفه أو شرحه. لذلك ليس من السهل تحديد مكانته كمسرحي بين المدارس المسرحية.

كُتِبَ ستانيسلافسكي: «تأثيراته الدرامية متنوعة وغالباً ما تستخدم اللاشعور، فيكون تارة انطباعياً وتارة أخرى رمزياً، وهو «واقعي» حين الضرورة، ويكون «طبيعياً» بين الفينة والأخرى»

«وبجلاء نرى أن تشخوف قلما يتبع الخطوط الخارجية للحبكة، فهو يهتم بتصوير الحياة اليومية بتفاصيلها الدقيقة. إنه بالتأكيد يقوم بكل هذه الأشياء، لكنه يحتاجها لإظهار المثل الأعلى الذي يكمن أبداً في عقله وهو الذي من أجله يتوق ويحلم طوال الوقت»

«لقد استطاع تشخوف في أعماله المسرحية السيطرة على الحقائق الداخلية والخارجية... وبراعة المعلم المتمكن عرف كيف يحطم الزيف الباطني والظاهري للعرض المسرحي بتقديمه حقيقة واقعية فنية جميلة... يبحث عنها في أكثر الطباع حميمية، وفي أعظم الزوايا سرية في القلب البشري. وتؤثر فينا هذه الحقيقة لأنها

(1) المعلم والمخرج الروسي الشهير، مؤسس المسرح الفني في موسكو.

غير متوقعة، ويعلاقتها الغامضة بتاريخنا المنسي، وبمعرفتها المسبقة للمستقبل وهي التي يصعب تفسيرها. وتلك المنطقية الخاصة لتجربة الحياة بما يحير الحس العام، منطقية تبدو كأنها تسخر أو تقوم بخدع مأكرة للناس فتثير فيهم الحيرة أحياناً وتضحكهم أحياناً أخرى»

«كل أولئك الذين يحاولون «التظاهر» أو «تمثيل» دور في مسرحيات تشيخوف يرتكبون خطأ فادحاً. ذلك أن المرء يجب أن يصبح جزءاً من مسرحياته، أن يعيش فيها ويحد كيانه فيها. ويسري مع الدم في الشرايين المتغلغلة بعمق والتي من خلالها تندفق المشاعر كما يتدفق الدم من القلب»

«هذه الطباع والمواطف الرفيعة التي يعبر عنها تشيخوف من خلال فنه يلوّنها شعر الحياة الروسية الذي لا يموت. وبالنسبة لنا هي مأزقة وعزيزة على قلوبنا وفيها سحر لا يوصف ولهذا الأساس نحن نقع تحت تأثير فتنها بسهولة»⁽¹⁾.

في الواقع، إن الطباع والشخصيات و«نضية الفنية» عند تشيخوف هي من صلب الحياة الروسية لدرجة أن المواطن الروسي يقف منبألاً أمام الاهتمام والتقدير اللذين تلقتهما مسرحياته في إنكلترا في السنوات العشرين الأخيرة. وكيف للإنكليزي أن يستمتعوا بشيء بعيد كل البعد عن دوقهم التقليدي في الفن المسرحي؟ إن تفسير ذلك قد يكمن في سمات الشخصية الخاصة للمرد الإنكليزي المتعلم المعاصر من جهة، وفي المزاج الاجتماعي السائد في الفترات المعنية: وهي الفترة التي كان تشيخوف يكتب فيها في روسيا، وتلك الفترة من التاريخ الإنكليزي بين الحربين العالميتين.

قد يبدو إجراء هذه المقارنة بعيد الاحتمال، ومع ذلك قلة أولئك الذين ينكرون أن المناخ الفكري والعاطفي كان مناخاً من الكآبة وخيبة الأمل في أعوام ما بين 1919 - 1939، جاءت بعد الآمال الكبيرة التي أثارتها «الخاتمة الموفقة» للحرب التي ستنتهي الحروب. مرت روسيا في حالة مزاجية مشابهة ما بين 1880 - 1900 كنتيجة لفشل إصلاحات الكسندر الثاني في أن تترك أنراً عميقاً على الحشود

(1) ميشالافسكي، (حوالي في الفن).

الحاملة من الشعب الروسي ، كذلك طبقة الموظفين منهم. بالإضافة إلى ذلك فقد تحولت تلك الإصلاحات إلى إحباط عميقة على يدي خليفة القيصر الداعي للتخفيض من النفقات ، حتى على الصعيد الاقتصادي، وبالرغم من الاختلافات الكبيرة في التطور والبيئة الاقتصادية كان هناك تشابهات. وكانت إكسكترا تعاني من البطالة الواسعة الانتشار بينما كان القرويون الروس يمرون في مرحلة تحول جزئي إلى عمال، حيث إن الفلاحين الفقراء كانوا قد أخرجوا من العمل في الأرض إلى المصانع المنشأة حديثاً.

إن التشابه بالمناخ يؤدي إلى تشابه في البئات والحيوانات. كذلك كان التشابه بين الروس الخائنين ما بين 1880 - 1900 والإنكليز المحبطين ما بين 1919 - 1939 وكل من هاتين الفترتين تشكل فترة فاصلة ما بين حروب وثورات، قد تميزت بطابع من الإحباط الروحي: فالرجل والنساء الذين عاشوا في تلك الفترة كانت تسكنهم الإحساسات والأفكار نفسها ربما كان الروس أكثر صراحة من الإنكليز في التعبير عن مشاعرهم، وربما كان الإنكليز فمتياً يحسدون الروس على مفكرتهم على التعبير عما يصلح في نفوسهم بدون خجل وقد تكون مشاهدة مسرحية تشيخوف بالسبة للمواضع الإنكليزي الحساس بدلاً تعبيرياً.

إن المسرحيات التي هي نتاج تضج تشيخوف الفني تعكس هذا المزاج من الإحباط الروحي، وحالة العجز أمام القوى اللاإنسانية للظروف القاهرة، وإدراك الفرد لضآلته فشخصيات هذه المسرحيات تتصرف وتتكلم وكأنها تتخبط، فاقدة إيمانها بنفسها وبمستقبلها لكنها تحاول إقناع نفسها، وبشكل عام وغير مباشر، إنه مازال لها شأن، وعلى الأقل فإن أولادها أو أحفادها سوف يقيدون نوعاً ما من معاناتهم وتضحياتهم، وسوف يسعدون في حياتهم. أو ليست هذه هي الخلفية العاطفة لأعمال مثل (القبر المضطرب⁽¹⁾) و (العدد الأخير⁽²⁾).

(1) للكاتب بالينوروس.

(2) للكاتب ريتشارد هيلاري.

كما أن مسرحيات تشيخوف تبدو غير مثيرة النت عند القراءة الأولى، كذلك هي قصة حياته التي تعطي الانطباع الأولي كقصة عادية جداً. فالحلقة التي نشأت منها شخصية الكاتب على مسرح الحياة كانت كئيبة وغالباً بائسة. لقد ولد تشيخوف لعائلة تاجر صغير، وفي بلدة ريفية صغيرة لم يستطع أن يقول عنها في السنوات الأخيرة سوى أنها «كانت قذرة ومملة، ذات شوارع مهجورة وشعب جاهل وكسول». اسم تلك البلدة هو تاغانروغ، وتقع على بحر آزوف قرب حدود القفقاس الشمالية.

كان أنطون الابن الثالث لبافيل ويغنييا تشيخوف. كان له أخواك أكبر منه الكسندر ونيكولاي. عمّد في 27 كانون الثاني عام 1860، أي بعد عشرة أيام من ولادته. وجاء بعده أخت وأخوان لُقِدَ كان من الصعب على عائلة تشيخوف الجمع بين الأمرين: أسرة من ستة أطفال وأب يفضل الفن الذي جعله يهمل عمله. لا شك أن بافيل تشيخوف لديه مواهب فنية فقد علم نفسه العزف على الكمان وأصبح رساماً ماهراً للصور الأدبية. الحظ أصبحت مبدول الأب الفنية سلاءً للأولاد ليس فقط لأنها نسبت في إعماله لعمله بل لأنه عرّضهم إلى حرمان مادي كانوا في غنى عنه. كما دفعه حبه لـ «موسيقى الدسة» إلى تدريب أولاده على الغناء في الكنيسة قبل سن المدرسة - الذي لم يكن يبدأ من سن الثامنة أو التاسعة في روسيا - لذا كان على الأولاد الهوص قبل العجر والمشي يتنقل إلى الكنيسة في مختلف الأحوال الجوية. لقد كتب أنطون في عام 1892: «عندما كنا نغني أنا وإخوتي مقطوعة ثلاثية في الكنيسة، كان الناس ينظرون إلينا بإعجاب ويسدون كأنهم يحسدون أوبنا، ولكننا نحن الأولاد كنا نشعر كالمحكومين الصغار الذين يقصرون حكماً بالأشغال الشاقة».

لقد كانت تربية أولئك الأولاد قاسية. وفي آخر حياته كتب تشيخوف بمرارة: «لا يمكنني أن أسامح والدي أبداً على ضربه لي عندما كنت صغيراً جداً». مشاهد من سلوك بافيل الفظ مع زوجته تركت أيضاً ذكرى مؤلمة ومرة عند أنطون الذي أشار إليها في رسالته لأخيه الكسندر عام 1889: «أريدك أن تتذكر أن الاستبداد والكذب دمرا شباب أمدك. إن الاستبداد والكذب أقسدا طعولتنا، لدرجة أن التفكير في ذلك حتى الآن يخيفني ويسقمني. تذكر الرعب والاشمئزاز الذي كنا نشعر به في

وقت العشاء عندما كان أبي يثير شجاراً ويصف أُمي بالحمق لأن الحساء كان مالحاً جداً بالنسبة إليه... الاستبداد جريمة كبيرة جداً.

من هذه الانطباعات المبكرة قد يكون نشأ الكره الشديد للنظام العائلي البرجوازي الصغير، وهي الانطباعات التي استمد منها تشيخوف مادة العديد من قصصه القصيرة. والتي غالباً ما تعبر عنها الشخصيات في مسرحياته. يقول أندريه بروزوف في مسرحية (الشقيقات الثلاث): «الناس هنا لا يفعلون شيئاً سوى الأكل، والشرب، والنوم... ومن أجل إدخال بعض التغيير في حياتهم ليتجنبوا أن تصبح كلها ضجراً وغباء، انغمسوا في ثروتهم الكريهة والفودكا والقمار والدعوى القانونية. النساء يخدعن أزواجهن، والرجال يكذبون على زوجاتهم، ويتظاهرون بأنهم لا يرون ولا يسمعون شيئاً. وكل هذه السوقية والتفاهة الساحقة تحطم الأولاد وتطفئ أي وميض يمكن أن يخلق لديهم، لذلك أصبحوا هم أيضاً مخلوقات شبه ميتة وباتسة، تماماً مثل بعضهم، وتاماماً مثل أهلهم».

مهما تكن تأثيرات تربية تشيخوف المبكرة على شخصيته، فإنها لم تسحبه أو تطفئ «الشعلة» التي في داخله كل كتاب سيرته تحدثوا عن مرجه وحيوته وعن قدرته الهائلة على العمل، وتعاطفه الإنساني الكبير، وحبه للمزاح العملي الذي ميزه في شبابه المبكر كما في سنوات الصبح. لقد أظهر شجاعة وروح مرح مذ كان صبيّاً لم يفارقه حتى وهو على فراش الموت. من المسرات القليلة التي عاشها أولاد تشيخوف كانت رحلة صينية منوية إلى عزبة كبيرة حيث كان جدهم يعمل وكيلاً فيها. لقد كان «بطل القنانة» العجوز، كما وصفه تشيخوف في رسالة إلى زوجته، قساً سابقاً وشخصية مرموقة تماماً. وقبل عدة سنوات من تحرير الأفتان في عام 1861، اشترى يغور تشيخوف من مالكة تشرتكوف حريته وحرية أولاده وكان والد أنطون واحداً منهم. وحقيقة كونه قادراً على دفع مبلغ ثلاثة آلاف وخمسمئة روبل لصاحب الأرض، أي ما كان قد وفرها وهو لا يزال قساً تدل على أنه كان رجلاً ذا قدرة ومثابرة بادرتين. على الأرجح إنه كان منذ ذلك الحين يعمل وكيلاً للمزرعة ويعامل على هذا الأساس. وحالة النفود هذه على أقرانه والتي قد وصل إليها وحافظ عليها في تلك الأيام لا يمكن أن تعزى إلا لتلك القسوة في شخصيته والتي تضمنتها عبارة

تشيخوف في وصفه له. كانت لأولاد تشيخوف حرية الدخول إلى العزبة عندما كانوا يزورون جدهم، وكانوا يحبونها. والشيء الوحيد الذي حرّم عليهم كلياً هو قطف الثمار من بساتين مالك الأرض لا شك أن عقابهم سيكون الجلد الشديد بالنسوط إذا تجرّؤوا وخالفوا الأوامر. ومع ذلك تحدث إيفان، الأخ الأصغر لتشيخوف، عن مرة راهنه فيها أنطون على أنه سيقطف تفاحة أمام عيني جده المخيف. فطلب من إيفان أن يجلس تحت شجرة تفاح وصعد فوق ظهره ومن ثم وثب في الهواء قاطعاً تفاحة وجده ينظر إليه. فضحك الرجل المعجوز وهو يدخن غليونيه، فلم يكن أمامه أن يفعل شيئاً آخر أمام سعة حيلة حفيده الصغير.

مهما تكن ظروف العيش صعبة في الريف في ظل النظام القيصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فالتعليم لم يكن مكلفاً، فلقد كان بمقدور بافيل تشيخوف وبالرغم من أحواله المعتدلة أن يرسل كل أولاده إلى مدرسة ثانوية. كان أنطون طالباً مجتهداً، ولكن الظروف في البيت لم تكن مناسبة للدراسة، وكان عليه أن يمضي سنتين إضافيتين في المدرسة الثانوية، بسبب رمومه في السنتين الثانية والخامسة. وفي من الرابعة عشرة كان أنطون يتعلم الخطابة ويدرس في آن معاً، ولكن تجربته هذه لم تكن ناجحة ولم تستمر سوى سنة واحدة. وعندما كان أنطون في السادسة عشرة من عمره أمس والده مما اضطره إلى مغادرة تاغانروغ سراً أخذاً معه زوجته وأولاده الصغار. أما ولده الكبيران فكانا في موسكو، الكسندر يدرس في الجامعة، ونيكولاي في مدرسة الفنون. فالتحقت بهم العائلة هناك تاركة أنطون في تاغانروغ لإنهاء دراسته. ومما له دلالة كافية، أن الفترة التي ترك فيها تشيخوف ليتبر أمره ويحصل معيشته جزئياً بإعطاء دروس خصوصية للتلاميذ الصغار أثبتت أنها فترة «فتنته». فتحسن عمله المدرسي بسرعة وأصبح محرراً لمجلة المدرسة التي سماها «المتأني» ساهم فيها بكتابة قصص فكاهية صغيرة لاقت استحساناً من أخيه الكسندر ومن صحفي ناشئ أيضاً. وقد كانت مجلة «المتأني» خليفة لمجلة مدرسية سابقة شارك أنطون فيها عندما كان عمره ثلاثة عشر عاماً.

وتظهر سرعة تطور شخصيته ومبادئه السلوكية في رسالة إلى أخيه الأصغر منه مايكل، كتبت عندما كان أنطون في السادسة عشرة. وقد لام أنذاك أخاه مايكل على

توقعه بأخوك الصغير التافه، قائلاً: «أنا لم أحب هذا الوصف لك. يمكنك أن تعترف بعدم أهميتك أمام الرب والجمال والطبيعة، ولكن أمام الناس عليك أن تظهر كرامتك الإنسانية. وأنا أعتقد أنك إنسان شريف لا وغد. حسناً إذاً، احترم الإنسان الشريف فيك وتذكر أنه لا يمكن أن يدعى الرجل الشريف «تافها».

بعد عشرات السنوات، وفي رسالة إلى أخيه نيكولا، تطور هذا المشال عن التصرف إلى ما يشبه القانون السلوكي الذي يليق برجل فحسن التربية.

مشكلتك أنك نشأت نشأة سيئة جداً. فالأشخاص الذين ينشؤون بشكل جيد يحافظون عادةً على مبادئ السلوك التالية: يحترمون الإنسان، ولهذا السبب هم دائماً متسامحون، لطفاً، مهذبون، ومتعاونون. وهم لا يخلقون مشاتل من أجل أشياء تافهة... وهم لا يشعرون بالشفقة فقط على المساكين والفقراء... وهم يحترمون ملكية الآخرين، ولذلك يدفعون ديونهم... وهم لا يتصنعون، وإنما يتصرفون أمام الناس كما في بيوتهم، كما أنهم لا يتباهون أمام من هم أقل منهم شأنًا. فهم لا يكثرون الكلام ولا يعطون قمتهم لأشخاص لا يستحقونها... إنهم لا يذلون أنفسهم ليشيروا بالشفقة... وهم يمتنون حشمتهم الجمالي. ويسعون قدر الإمكان لكبح الغريزة الجنسية لديهم ولجعلها سامة...»

إن ما يحتاجه الفرد هو العمل المتواصل، ليل نهار، القراءة الدائمة، الدراسة وتدريب الإرادة، فالوقت ثمين...».

لم يكن هذا مجرد وعظ لا مسوغ له، لكنه عقيدة حية عاش حياته كلها تبعاً لها. إن تحقيق شخصية مثالية مثيرة للإعجاب بصلايتها لا يمكن أن يتم دون صراع؛ لكننا لا نعرف شيئاً عن هذه الصراعات الداخلية إلا بشكل غير مباشر من خلال عبارة أو اثنتين في رسائل تشيخوف.

وفي عام 1889، كتب لسوفورين، محرر جريدة «الأزمة الحديثة» وصديقه الشخصي لستين عذينة:

«كتب قصة عن شاب، ابن ملقن سابق ومهتته الآن تاجر صغير، غشى في ثلاثي الكنيسة، والذي نشأ منذ أن كان في المدرسة على احترام الموظفين الرسميين وتقبل

أيدي الكهنة، والإذعان لأراء الآخرين، إنسان يكون ممثلاً دائماً لشريحة اللحم لكل كسرة خبز يأكلها. أَكْتُبُ قصة عن هذا الشاب الذي جُلِدَ بالسوط العديد من المرات، والذي لم يكن لديه حذاء يلبسه في الشتاء عندما كان يعيش على الثلج ليعطي دروسه الخصوصية. شاب كان يتشاجر والأولاد الآخرين، ويعذب الحيوانات، ويجب تناول الطعام في منازل أقرائه الأغنياء، ويمثل دوراً أمام الله وأمام الناس دون أيما سبب إلا لأنه كان يدرك مدى تفاهته الشخصية. صِفْ كيف اعتصر هذا الشاب بالتدريج شيئاً قشياً اللات العبودية من كيانه ؛ وكيف استيقظ ذا صباح ليُحسَ بألم الدم الإنساني الحقيقي يسري في عروقه، عوضاً عن دم المبيد.

في رد على بعض ملاحظات روجته كتب لها في عام 1903 : قبل عام من وفاته، معتزلاً بشخصيته:

«عليّ أن أخبرك أنني فعلاً جاف الطبع، وأنتي مريع الغضب، وغير ذلك. لكنني تعودت السيطرة على نزواتي. لذا يجب على كل رجل محتشم أن لا يترك العنان لنفسه، فإله وحده أعلم بما كنت أفعله في الأيام الماضية».

لم يفارق تشيخوف أبداً هذا السلوك الحازم تجاه نفسه. لقد جعل من نفسه «المريض لذاته»، لقد كانت الحاجة إلى ضبط النفس، هي السبب الوحيد الذي قَدَّمه ليقسر قراره المفاجئ المعروف بمغادرة بطرسبورغ في عام (1890)، العام الذي شهد انتشار شهرته. وكذلك ليقسر شروعه في الرحلة الخطيرة والشاقة إلى جزيرة «سخالين».

«يجب عليّ أن أكون المريض للذاتي، فالرحلة تعني ستة أشهر مضنية من الجهد العقلي والعقلي المتواصل. لكن عليّ أن أقوم بها لأنني من الجنوب ولأنني عرضة لأن أصبح كسولاً، لذا يجب أن أدرب نفسي».

ويقول في مناسبة أخرى:

«أنا أحتقر الكسل تماماً كما أحتقر الضعف وفقر العواطف»

إنه من الممتع تأمل العوامل المؤثرة في شخصية تشيخوف. لقد كانت أمه إنسانة رقيقة القلب وذكية على نحو واضح، فقد عملت بكل جهدها لأجل أولادها

مضحيةً براحتها، وناضلت لتخفيف أثر قسوة والدهم عليهم. كان أنطون يقول دائماً عن أسرته: «لقد ورثنا - نحن الأولاد - الروح من أمنا، والموهبة من والدنا». هو نفسه كان مؤمناً بالآثار القوية للتربية. لقد أخبرنا أخوه ميشيل بأن أنطون لطالما أعلن عن قناعته بأن التربية أهم من الوراثة، وبأنه بالطريقة التربوية السليمة يمكن التغلب حتى على الصفات الموروثة السيئة. وربما وجد نفسه عاجزاً عن تفسير ذلك التفاعل العاظم بين الوراثة والبيئة أي كيف أن والد تشيخوف أنجب عدداً من الأولاد الذين يختلف كثيراً بعضهم عن بعض. الكسندر، الذي أصبح صحفياً، وعاش حياة فاسدة، ضيّع فيها موهبته. ونيكولاي، الرسام الموهوب، الذي كان يشرب كثيراً ومات شاباً بمرض السل ايغان وميتشل اللذين لم يتميزا بأي شيء. في وقت أصبح أنطون كاتباً مرموقاً وشخصيةً رائعة.

ليس هناك أي دليل على وجود أي تأثير مافع وقوي في حياته عندما كان تلميذاً. فلم يعرف له صديق أكر منه أو أساد كان يوحى إليه بالمبادئ التي نافضل من أجلها على الصميد الشخصي والاجتماعي والصديق الوحيد له في سنواته المبكرة والذي يذكره كتاب سيرة حياته هو طبيب العُدسة الذي عالجه من مرض مزمن مرّ به وهو في الخامسة عشرة من عمره. وقد عزّوا إلى هذه الصداقة قرار تشيخوف أن يتخذ الطب مهنة له.

في آب عام 1879 انتقل إلى موسكو للعيش مع أسرته ودخل كلية الطب في جامعة موسكو. لقد فسر اختياره هذا بقوله «إنه لم يكن لديه سوى» فكرة غامضة عن كليات الجامعة «وهو» لا يتذكر نوع الاعتبارات التي دفعته لاختيار الطب، ولكنه أضاف أيضاً بأنه «لم يندم أبداً على اختياره هذا».

ومن المهم أيضاً أن دخوله إلى الجامعة قد تزامن مع استلامه مسؤوليات رب الأسرة. فلقد كان لوالده في تلك الفترة وظيفة وضيعة كبائع في مخازن موسكو حيث كان غالباً ما يمضي ليك هناك. وكان أخوه الكبير الكسندر، يسكن بعيداً عن المنزل. وكانت شخصية أخيه الثاني، نيكولاي، ضعيفة وهو غير قادر على تحمل المسؤولية. فقد أصبح أنطون المسؤول عن لقمة العيش وصاحب الكلمة في البيت،

يقدم المواعظ الأخلاقية لأخوته الأصغر سناً: «عليكم ألا تكذبوا. وعليكم أن تكونوا مستقيمين» وهكذا دواليك.

وكان يمضي الوقت الذي يفرغ فيه من دراسته في كتابة المداعبات الهزلية والقصص القصيرة للمجلات الأدبية الأسبوعية، والنقود التي يكسبها كانت تنفق على الأسرة بأكملها.

ومعروف أن تشيخوف خلال السنوات الأربع من دراسته قد عمل بجهد ونشاط. لقد تميز عام 1883 بزيادة الإنتاج الأدبي الذي وصل إلى مائة وعشرين قصة قصيرة كتبت بشكل أساسي لمجلة أسبوعية تدعى (الشظايا) وقد كان لدى المحرر، ليكف، ميزة اكتشاف المواهب الشابة والحصول على مساهمات منتظمة منهم لمجلته. وخلال الأعوام ما بين 1882 - 1885 بقي تشيخوف مساهماً منتظماً عنده، يزوده بالقصص، والمشاهد الهزلية والمعالات التي كانت قصيرة ومسلية.

إن معظم المواد التي قدمها في تلك السنوات كانت دون شك من نوعية رديئة، وتشيخوف نفسه لم يكن لديه شك في ذلك. لقد كان يكتب بسرعة، ويكتب من أجل النقود. ومن غير المؤكد أن الكناية كانت تعني له في تلك السنوات أي شيء آخر غير وسيلة لكسب العيش. «لقد خربشت مشهراً هزلياً سخيفاً» لقد حبكت رواية» هكذا كانت التعابير التي كان يقولها عن عمله الأدبي آنذاك.

قال كاتب روسي بوجود نموذجين متناقضين للشخصية الروسية: الأول مرح، سعيد، مسرف في الثقة، متبجح، شخصية «تتعامل مع البحر وكأنه بعمق الركبة» كما يقول المثل الروسي، والثاني هادئ، غير دعي، مجتهد، وفوق ذلك متواضع، مع كره فطري لكل صنوف المباهاة بالنفس وتمجيدها. وتنفذ هذه الصفات عبر كل التمايزات في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، وهي موجودة في كل طبقات المجتمع الروسي. ويبدو تشيخوف كأنه يجمع بين مرح الشخصية الأولى وكل صفات الشخصية الثانية. وقد يشعر المرء أحياناً من الطريقة التي يتحدث بها تشيخوف عن نفسه بأنه يعاني من شعور بالدونية.

«لقد تركت وراثتي جبلاً من الأخطاء، وأطناناً من الأوراق المكتوبة، وجائزة أكاديمية وحياة ذات نجاح مفاجئ، مثل نجاح بوتيكن»^(١). لكن وبالرغم من كل هذا، لا أعتقد بأن هناك سطرأ واحداً مما كتبته له قيمة أدبية حقيقية. إنني أتوق للاختفاء في مكان ما لمدة خمس سنوات أو ما يقاربها لأقوم بعمل جاد فيه جهد. علي أن أدرس، وأتعلم كل شيء من البداية، لأنني ككاتب لا أزال جاهلاً تماماً. هذا ما كتب في عام 1889، الذي كان أسعد عاماً في سيرته كلها ككاتب.

سواء أَدْعُونَا هذه الحالة «بعقدة نقص» أو «بخطإ إلهي»، فإنها بقيت الصفة المميزة لتشيخوف حتى آخر أيامه. فهو لم يبدأ بالكتابة الجديدة إلا في سنة 1886. وفي تلك السنة كتب رسالته للكاتب غرغوروفيتش التي يقول فيها: «حتى الوقت الحاضر كان موقعي غير جديّ تجاه عملي الأدبي، فلقد كنت متهوراً وغير مهبال...» ولكن تقدير رجال الأدب له في بطرسبورغ وهم الذين كان يجذب بهم ويحترم رأيهم، أحدث تغييراً تدريجياً في ذلك السلوك، الأمر الذي انعكس في تناقص نتاجه الأدبي. وفي عام 1885 نشر مائة وتسعة وعشرين عملاً بين قصة قصيرة ومشاهد مسرحية هزلية؛ وفي عام 1886 نشر مائة واثنى عشر عملاً؛ وفي عام 1887 نشر ستة وستين عملاً؛ وفي عام 1888 نشر اثني عشر عملاً فقط. ومع ذلك فلقد أمضى وقتاً أطول في كتابتها من أي سنة من السنوات الماضية. وفي الوقت نفسه عمل طبيباً عاماً في موسكو، معتبراً أن هذا النوع من نشاطاته يتساوى في أهميته على الأقل مع عمله الأدبي.

«أنا أشعر نوعاً ما أنني أكثر نشاطاً، أكثر سعادة عندما أجد نفسي أملك عملين، وليس واحداً فحسب... فالطب زوجتي الشرعية، في حين أن الأدب عشيقتي. عندما أضجر من واحدة، أذهب لأنام مع الأخرى...»

لم تكن هذه العلاقة الثلاثية متناغمة تماماً كما توحي هذه الملاحظة. إذ كان هناك نوع من المنافسة، فعلاً ما كانت «العشيقة» تفوز باليوم كله. ومع مرور الزمن أخذ العمل الأدبي الكثير والكثير من وقت تشيخوف وطاقته، ولكنه كان يعود أحياناً

(١) بعد التطويل من الإمبراطور كلارين الثالثة في القصر.

للطب بين الحين والآخر وخاصةً خلال انتشار الأوبئة، حيث يكون هناك نقص في الأطباء. وخلال إحدى فترات عمله الطبي تمكن من معالجة ألف مريض خلال أشهر قليلة. كان معظم عمله في موسكو أو في الريف حول موسكو أو في القرى القريبة من العزبة الصغيرة التي اشتراها سنة 1892، والتي كان يقضي فيها الصيف لعدة سنوات.

وقد كان من الصعب بمكان على كتاب سيرته الروس في الفترة السوفيتية أن يفسروا اعتماد تشيخوف الكلي عن المساهمة في النشاطات السياسية في الفترة ما بين أعوام 1880 - 1900. فالسنوات التي أمضاها في الجامعة كانت مرحلة هيجان ثوري كبير: فقد دفع العديد من رفاقه حريتهم ثمنًا لالتماثلهم إلى تنظيمات سياسية سرية. ومع ذلك ليس هناك أدنى إشارة في كتاباته إلى أنه كان لتشخوف اهتمام بمثل هذه النشاطات، هذا مع عدم ذكر مشاركته فيها. ويبدو أن تفكيره الجدي كان محصوراً بالأمور الاجتماعية لا السياسية بالرغم من أن معظم نقده الاجتماعي في كتاباته يمكن أن يعتر إدانة للنظام السياسي القائم.

ولم يكن تشيخوف ليذاع أو ليُتهم أي طقة في المجتمع الروسي. فإذا كان في (بستان الكرز) يكشف عجز وغرابة أطوار وطفولية الطبقة الأرستقراطية في شخصية كل من رانيسكايا وغاييف وآخرين، فإنه لا يقل موضوعية في مسرحية (إيفانوف) في تقديمه للطبيب الشاب الذي يعتقد بأنه أقوم أخلاقاً من الآخرين والذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى الدنيا، ولديه كره وحسد لعادات وسلوك الطبقة الوسطى - العليا.

لقد حاول تشيخوف كتابة المسرحيات منذ كان طالباً. فمسرحيته الأولى (اليتيم) كتبت عام 1877 عندما كان تشيخوف في السابعة عشرة من عمره وحكم عليها أخوه الكبير الكسندر بأنها لئيفة تماماً، وهو الذي كان أنطون يحترم رأيه كثيراً، ولم تُشَرَّ أبداً بشكلها الأصلي. لم يحاول تشيخوف الكتابة للمسرح مرة أخرى إلا بعد ثماني سنوات تقريباً. وفي هذه المرة كانت فكرته تحويراً لقصته الصغيرة (الخريف) والمسرحية تتألف من فصل واحد بعنوان (على الطريق العام). مثلها مثل مسرحية (اليتيم) التي لم تُشَرَّ ولم تمثل خلال حياة تشيخوف.

وخلال الأعوام ما بين 1887 - 1890 بدأ يخصص وقتاً أطول وأطول لكتابة المسرحيات. وتقع مسرحيات تلك الفترة في مجموعتين: الأولى وفيها خمس مسرحيات هزلية من فصل واحد⁽¹⁾، والتي سماها تشيخوف (منوعات هزلية)، والثانية وفيها مسرحيتان جديدتان تتألف كل منها من أربعة فصول، (إيفانوف) و(شيطان الغابة).

كانت (أغنية البجعة) أولى منوعات تشيخوف الهزلية وهي نسخة درامية معدلة لإحدى قصصه القصيرة تدعى (كالهاس) وهي مشهد قصير جداً، يتباهى تشيخوف بكتابتها خلال ساعة وخمس دقائق، وهي تعرض ذكريات ممثل كوميدي عجوز كان قد نام على المسرح بعد حفلة شراب، واستيقظ بحالة من الحزن العاطفي على نفسه. أما المنوعات الأربع الأخرى فهي (الدب)، (عرض الزواج)، (شهيد رغم أنفه)، (وحفلة زفاف). ومع هذه المسرحيات الهزلية لا بد أن ندرج مسرحية مؤلفة من فصل واحد كتبت في عام 1891 وهي (اليويل).

كان تشيخوف يميل دائماً إلى الحديث عن كتاباته بطريقة شبه تبريرية تعطف من قدره. ومن الصحيح أنه بدأ الكتابة بناءً على نصيحة أخيه ألكسندر، وبشكل أساسي من أجل زيادة الدخل الذي لا يفي بحاجات أسرته، وأن عدداً كبيراً من مسرحياته الهزلية الأولى كانت نسخاً مصغرة للإنتاج التكسي. لقد اتخذ تشيخوف من مسرحياته المؤلفة من فصل واحد الموقف نفسه الذي اتخذه حيال قصصه القصيرة. فقد كتب عن مسرحية (الدب): «لقد تمكنت من كتابة مسرحية هزلية سخيفة لاقت نجاحاً مدهشاً لأنها سخيفة». كما وصف مسرحية (عرض الزواج) بأنها «مسرحية هزلية وضيعة كنت قد كتبتها لتعرض في الأرياف».

لكن الجمهور، كما يحدث عادة، يتحمس للعمل الذي يحترقه الكاتب. فلقد ضحكوا كثيراً عندما رأوا مسرحية (الدب) للدرجة أن تشيخوف الذي حضر العرض وصفهم وكأنهم «في السماء السابعة من السعادة» وحتى والده، الذي كان سيداً ناقداً وقاسياً في طفولة أنطون، عاد مرة من إحدى هذه العروض مفعماً بالإعجاب وقال له: ما أجمل ما كتبت يا أنطون! كما كانت هذه المسرحيات الهزلية مريحة أيضاً

(1) ثلاث منها في المجلد التالي.

مادياً. فلقد كتب تشيخوف لصديقه بليشيف سنة 1886 وكانت سنة فقر: «إنني أعيش على ما يأتي من خير مسرحية الدب».

ومهما يكن شعوره تجاه هذه المسرحيات الآن، فلا شك أن تشيخوف ومن خلال كتابتها تعلم الكثير عن التقنيات المسرحية وذلك ما خدمه كثيراً عندما بدأ كتابة المسرحيات الطويلة.

لقد شرع تشيخوف بكتابة (إيفانوف) أول مسرحية له تتألف من أربعة فصول، بناءً على اقتراح كوروش، وهو صاحب مسرح في موسكو، توقع من تشيخوف أن يكتب كوميدياً ساخنة. كتب تشيخوف (إيفانوف) في عشرة أيام، وكان يأمل أن يكسب منها ألف روبل (تقريباً مائة جنيه استرليني). لقد مثلت للمرة الأولى على مسرح كوروش في عام 1887.

وفي الوقت الذي كتب فيه تشيخوف (إيفانوف) كانت لديه مفهومات واضحة ومحددة عن ماهية الفن المسرحي. فقد قال لأصدقائه إن على المسرح أن «يظهر الحياة والناس كما هم، لا كما يبدو عندما ندعهم يعيشون على أرجل خشبية». دافع الأشياء التي تحدث على خشبة المسرح معقدة وبسيطة بالفكر نفسه الذي هي عليه في الحياة. فعلى سبيل المثال، عندما يكون هناك أناس يتناولون وجبة طعام على طاولة، يتناولون وجبة طعام وحسب، قد تحلق حينذاك سعادتهم، أو تنهار حياتهم. لم يعد تشيخوف لا مبالياً بالطريقة التي كانت تعرض فيها مسرحياته للعامة وأراد أن تمثل (إيفانوف) تبعاً لأفكاره الخاصة. لكنه وجد أنه من شبه المستحيل نقل أفكاره إلى الممثلين. الممثلون لا يدركون، ويتكلمون هراء، ولا يمثلون الأدوار التي يطلب منهم القيام بها، هنا ما كتبه لأخيه الكسندر. لقد خفف من هذا الوضع المؤلم قدرته على معالجة الأمور بطريقة ساخرة. قد يكون في وصف تشيخوف لليلة العرض الأولى لمسرحية (إيفانوف) في رسالة لأخيه الكسندر، واحدة من قصصه القصيرة؛ حيث كتب قائلاً: سوف أصفها لك كلها بالترتيب ففي الفصل الأول: كنت وراء الكواليس في مقصورة صغيرة جداً تشبه زنزاة السجن. وكانت عائلتنا ترتجف في مقصورة في الصف الخلفي من المسرح. وخلافاً لكل التوقعات، كنت بارد الأعصاب ولا أشعر بأي انفعال. وكان الممثلون منفعلين ومتوترين ويتهملون إلى

ربهم. رُفعت الستارة، ودخل الممثل صاحب حق الانتفاع. وفي الحال قُدمت له باقة من الورد. وبما أنه لم يكن يعرف دوره، لم استطع التعرف أن كلماته الأولى من كتابتي.

كيسيلوفسكي، الممثل الذي علقت عليه آمالاً عريضة، لم ينطق بعباراة واحدة صحيحة؛ فعلياً ولا عبارة واحدة صحيحة. كان يقول عباراته الخاصة. وبالرغم من هذا كله ومن أخطاء المنتج، فلقد نجح الفصل الأول نجاحاً باهراً. كما هتف الكثيرون إعجاباً. أما في المشهد الثاني: فقد وقف حشد من الناس وضيوف على خشبة المسرح. لم يعرف الممثلون أدوارهم. وجعلوا من المشهد فوضى، ونطقوا كلاماً سخيفاً. وكل كلمة كانت كالكسكين التي تظعن ظهري. ولكن - يا إلهي! كان هذا المشهد أيضاً ناجحاً. فكل الممثلين طلبوا للظهور وأنا كذلك دُعيت مرتين، لأهنا على النجاح!

ويختتم الرسالة نغمة من خيبة الأمل: «إجمالاً شعرت بالتعب والضمجر والاشمئزاز، بالرغم من أن المسرحية كانت ناجحة بالتأكيد». وسرعان ما انتهت الإثارة التي سببتها مسرحية (إيفانوف) نازكة تشخوف عرصة لمشاعر مختلطة، متعنياً لو لم يكتب تلك المسرحية أبداً.

لم يكن تشخوف راصياً عن نفسه ككاتب، على العكس، كان شكه بنفسه يلازمه دائماً. كان عندما يرى مسرحية له على خشبة المسرح يشعر برغبة شديدة في التغيير. ولهذا كانت النسخة الأخيرة لمسرحية (إيفانوف) تختلف كثيراً عن تلك التي قُدمت على مسرح كورث. ولقد وافق مسرح الكسندر نيسكي على إنتاجها في بطرسبورغ وكان العرض الأول في 31 كانون الثاني عام 1889، كان هذا نصراً حقيقياً لتشخوف. وقد قدمت على نطاق واسع مراجعات نقدية إيجابية للمسرحية، وبدأ يشعر بأن عمله لم يذهب سدى.

لكن نجاح (إيفانوف) عند الجمهور والنقاد في ذلك الوقت يمكن أن يعزى حصراً إلى تلك السمات التي شجبتها ونُبذها في المسرحية فيما بعد، مفضلاً عليها تقنية مسرحية جديدة. وفي الواقع، كان خلال عام 1889 يكتب مسرحية (شيطان الغابة) التي استغنى بها عن معظم الأدوات المسرحية التي كانت شائعة عموماً في

ذلك المحين. ففي شهر كانون الأول من تلك السنة كانت مسرحية (شيطان الغابة) جاهزة للعرض وقدمت على مسرح في موسكو. ولكنها كانت مسرحية فاشلة. وقد اتهم النقاد تشيخوف بأنه يقدم على المسرح مجرد شريحة من الحياة ولا يملك حتى ميزة الأصالة والإثارة. وسحب تشيخوف المسرحية ورفض طباعتها أو إنتاجها حتى ظهرت بعد ثمان سنوات، بكثير من التغيير، تحت عنوان (الخال فانيا).

لقد فصلت بين كتابة مسرحية (شيطان الغابة) وإنتاجها وبين مسرحية تشيخوف التالية (النورس) مدة خمس سنوات قام خلالها برحلة إلى جزيرة سخالين وجولة في أوروبا الغربية. في ذلك الوقت كان وضع تشيخوف المادي قد تحسن بشكل مكثف من شراء عذبة صغيرة قرب موسكو حيث استقر هناك في ميليكوفو، ليكتب مسرحية (النورس)، وذلك في خريف عام 1895. كالعادة بقي نقد الذات والشك يلازمه، فلقد وصفها في رسالة إلى صديقه سوفورون كتيها في شهر تشرين أول من عام 1895 بأنها: «كوميديا فيها ثلاثة أدوار للنساء، وستة أدوار للرجال، وأربعة فصول، ومنظر طبيعي (مشهد البحيرة) وتحدث كثيراً عن الأدب وعن خمسة أنماط من الحب وفي شهر تشرين الثاني من السنة كتب لصديقه معلناً انتهاء المسرحية بالعبارات التالية: «حسناً، لقد أتممت المسرحية الآن. لقد بدأت بقوة وأنهيتها بلحن هادئ خلافاً لأصول الفن المسرحي كلها. فأصبحت كالقصة. فأنا غير راضي عنها أكثر من كوني راضياً عنها. لقد ازدادت قناعتني بعد إعادة قراءة عملي الجديد بأنني لست كاتباً مسرحياً على الإطلاق».

لقد لاقت وبشكل واضح آراءه وأفكاره عن (قواعد الفن المسرحي) السائدة في عصره تعبيراً جزئياً لها في الكلمات التي وضعها على لسان شخصية تريليف الكاتب الناشئ في مسرحية (النورس) عندما يخاطب عمه سورين: «قبرأي أن مسرح اليوم أصبح روتينياً ولبساً بالأهواء والتقاليد... عندما أشاهد هؤلاء الأشخاص الموهوبين العظماء كهنة الفن المقدس يصورون الناس وهم يأكلون ويشربون ويحبون ويمشون ويلبسون ثيابهم؛ عندما أسمعهم يحاولون استخراج مغزى أخلاقي من الكلمات المبتذلة والمشاهد الفارغة... عندما يقدم لي آلاف الأشكال المختلفة للمشيء القديم نفسه، الشيء نفسه مراراً وتكراراً - عندها ليس لي سوى الهروب -

والإبتعاد... إضافةً إلى ذلك: نحن بحاجة إلى أشكال فنية جديدة... فإن لم تكن موجودة، فربما كان من الأفضل أن لا يكون لدينا شيء على الإطلاق...»

يُبد أن تشيخوف وبموضوعيته الخارقة وقدرته على التهكم وأكثر الأحيان من نفسه، قدّم وبالفصل نفسه من مسرحية (النورس) مثلاً لهذا «الفن الجديد» في المشهد الدعويّ والسخيف تقريباً الذي يبدأ به ترييلوف مسرحيته. إن كلام نينا الذي يبدأ بهذه الكلمات: «الرجال، الأسود، النور، الحجل، الوعول، الإوز، العناكب، الأسماك الصامتة في الأعماق» قد أساء في الواقع الجمهور فهم هذا الكلام في العرض الأول لمسرحية (لنورس). لقد فاتهم فهم مقصده الساخر، واعتبروه كلام تشيخوف الحقيقيّ وعبروا عن رفضهم دون تحفظ.

فقد جرى هذا العرض الأول - في مسرح الكسندرينسكي في بطرسبورغ في شهر تشرين أول من عام 1896. وكان تاريخ العرض قد نُت خلال وقت قصير جداً بناءً على طلب الممثلة البطلة التي رادت القيام بالدور الرئيسي - وهو دور أركادينا - من أجل عرضها الخيري. لم يكن الوقت ينسج إلا لتسع بروفات. وتمكّن تشيخوف أن يحضر معظمها. كما حاول أن يعمل أفكاره إلى الممثلين بقوله لهم: «كل شيء يجب أن يكون بسيطاً.. بسيطاً تماماً» و«الشيء الأهم هو أن لا تكونوا متصنعين». وغني عن القول أن مثلي «المذهب القديم» لم يقبلوا هذا قبولاً حسناً، وقد نوّه تشيخوف في رسالة إلى أخته ماريا في ذلك الوقت قائلاً: «حتى الآن ما تزال مسرحية (النورس) تعرض بطريقة مملة».

لعب ظرف ليس له علاقة بالمسرحية ذاتها دوراً حاسماً في تقلباتها. إذ إنه كان على الممثلة التي طلبت خلال فترة قصيرة عرض المسرحية، والتي اعتادت تمثيل أدوار كوميدية على نطاق واسع، أن تترك جماعة الممثلين في اللحظة الأخيرة. ولم يكن هناك وقت لإخبار الجمهور والمعجبين بها الذين ملؤوا المسرح بعد أن دفعوا أسعاراً عالية لا تطلب عادةً إلا في عروض الليالي الخيرية، والذين استأوا عندما لم يجدوا اسمها في برنامج عرض المسرحية. وقد بدأ الشغب تقريباً في بداية المسرحية عندما قبلت مناجاة نينا بالسخرية وبالقهقهات المستهزئة. وعندما تابعت المسرحية ازداد اللغط، وعندما ظهر ترييليف في الفصل الثالث ورأسه معصوبة علا الضحك

والفحيح والصفير استهجاناً بحيث لم يكن الممثلون يسمعون بعضهم بعضاً على المسرح.

لم يشاهد تشيخوف هذا العرض، فقد غادر المسرح بعد الفصل الثاني، وأخذ يجوب شوارع بطرسبورغ حتى الثانية صباحاً وعقله في حالة ضيق شديد. كان صديقه سوفورن ينتظره في فندقه، إلا أن تشيخوف طلب منه أن لا يشعل الضوء. وعلق قائلاً: «لا أريد أن أرى أحداً. أريد أن أرى شيئاً واحداً فقط، ليدعني الناس أحمق إن كتبت أي شيء آخر للمسرح». كما كتب من ميليكوفو في شهر تشرين الثاني لصديق آخر وهو نيميروفيتش دانشينكو: نعم، لقد فشلت مسرحية (النورس) فشلاً كبيراً. لقد نفت المسرح الحقد وأصبح الهواء مشحوناً بالكراهية، وحسب قوانين الفيزياء، فقد قُذفت خارج بطرسبورغ مثل القنبلة.

كما كتب إلى كوني المحامي الشهير الذي كتب له يواسيه: «لقد أكد لي الناس بعد العرض أنني لم أصور سوى البلهاء، وبأن مسرحيتي شهيداً لم تكن متقنة الصنع، و أنها كانت سجيعة، وغامضة، وحتى بلا معنى، وهكذا دواليك. يمكنك تخيل حالتي الذهنية - لقد كان فشلاً لم أكن أتوقعه أبداً! لقد شعرت بالذل والفيظ وغادرت بطرسبورغ والشك يملؤني بكل أنواعه».

كتب تشيخوف إلى إدارة مسرح الكسندر يسكي يطلب إيقاف عرض مسرحية (النورس)، ولكن طلبه أهمل. كان العرض الثاني أكثر قبولاً، كما أن العرضين اللاحقين كانا مشجعين أيضاً. ولكن لسوء الحظ بدأ تشيخوف ملاحقاً فيما يتعلق بهذه المسرحية، إذ ما إن بدأت تحرز تقدماً، حتى قررت إدارة المسرح إلغاؤها من مجموعة عروضها المسرحية.

أثر فشل مسرحية (النورس) في نفس تشيخوف عدة سنوات. واهتزت ثقته بقدرته على كتابة المسرحيات اهتزازاً عنيفاً جعله يرفض حتى التعليقات المؤيدة للمسرحية بوصفها مجرد محاولات لمواساته. لقد سمح بنشرها مكرهاً في مجلة (الفكر الروسي) وهي واحدة من المجلات الأدبية اللسمة في ذلك الوقت، في شهر كانون الأول من السنة نفسها.

وإن كان تشيخوف مشغولاً بالكتابة للمسرح خلال العامين اللذين أعقبا فشل مسرحية (النورس)، إلا أنه لم يأت على ذكرها في رسائله.

إن المرض الذي ظل خائفاً عليه وعلى أسرته، ربما لبضعة أعوام، ظهر فجأة على شكل نزيف في الرئة، ثم شُخص على أنه مرض السل. لقد أمضى تشيخوف عدة شهور في مستشفى قرب موسكو، وفي شهر أيلول غادر إلى جنوب فرنسا فأمضى الشتاء هناك، وعاد إلى روسيا في شهر أيار عام 1898.

لقد كان عاماً حاسماً بالنسبة لتشيخوف على الصعيدين المسرحي والشخصي، وكذلك بالنسبة لتاريخ الفن المسرحي الروسي. ثم ظهر مسرح موسكو الفني، وظهوره جاء نتيجة عمل شخصين في عمر تشيخوف تقريباً وهما الفنان والمخرج ستانيسلافسكي والكاتب نيميروفيتش دانتشينكو. لقد عرف نيميروفيتش تشيخوف منذ بضع سنين. أما ستانيسلافسكي فلم يكن قد التقى به من قبل. غير أن أفكار هؤلاء الثلاثة، حول الفن المسرحي عامة وحول احتياجات المسرح الروسي خاصة، كانت مشتركة إلى حد كبير. ومثل تشيخوف، كان نيميروفيتش دانتشينكو وستانيسلافسكي يعقدان أسلوب التمثيل المفرط في التكلف الذي يحول المسرح إلى فن ميت، فقد أرادوا للتمثيل أن يكون طبيعياً وصادقاً، ولكل عرض أن يكون وحدة كاملة، عملاً فنياً إبداعياً وحقيقياً. لقد كانوا ضد التقليد الذي يسلط الأصواء على بعض النجوم بينما يبقى معظم المشاركين الآخرين في الظل. وقد خططوا للوصول إلى غاياتهم عن طريق التدريب الدقيق والمتواصل وعلى أن يتعاون فريق العمل، بتوجيه حاكم مطلق لكنه طيب، ألا وهو المخرج.

ومعظم هذه الأفكار كانت من أفكار تشيخوف الخاصة، ولكنه كان كثير الخجل في إبداء رأيه حول خصائص مسرحياته، وحساساً جداً من احتمال وقوع الفشل ثانية لدرجة أن إقناع نيميروفيتش له بعرض مسرحية (النورس) على مسرح موسكو الفني قد استغرق بعض الوقت.

كما كان على نيميروفيتش دانتشينكو أن يحاول إقناع شريكه في الإخراج أيضاً، ذلك لأن ستانيسلافسكي لم يكن مقتنعاً تماماً بمزايا المسرحية، أما دانتشينكو فقد

اعتبر فشل مسرحية (النورس) برهاناً آخر على قصور المسرح القائم، وكان متشوقاً ليشبث أنه بطريقة ذكية وجديدة يمكن أن يجعل منها مسرحية ناجحة.

وتحت إلحاحه أدخلت المسرحية إلى مجموعة المسرحيات ضمن عروض المسرح الفني، على أن يتبعها عرض العديد من المسرحيات لكل من الكسي تولستوي، وشكسبير، وهوبتمان.

لقد أعطيت مسرحية (النورس) ستة وعشرين بروفة، وتمكن تشيخوف من حضور إحداها قبل مغادرته إلى يالطا، حيث سيمضي الشتاء هناك.

ومثل كل الناس الخجولين، أعطى تشيخوف انطباعاً أولياً لم يكن سلبياً فحسب وإنما كان متناقضاً تماماً مع شخصيته الحقيقية. لقد أشار ستانيسلافسكي إلى أنه صدم بتشخوف كونه شخصاً متكبراً وغير منخلص، وذلك نظراً للطريقة التي كان يرغب فيها رأسه إلى الوراء عندما يتحدث إلى الناس. كما أنه لم يكن يساعد الممثلين كثيراً عندما يسألونه عن كيفية تمثيل دور معين، فيكون جوابه: «بأحسن شكل ممكن».

وقد وقع حدث بالغ الأهمية بالنسبة لتشخوف شخصياً في ذلك الحين ألا وهو لقاءه الأول مع الممثلة أولغا ناير التي لعبت دور إرينا في مسرحية تولستوي (القيصر فيودور إيفانوفيتش) وفي تشرين الأول كتب تشيخوف إلى سوفورون وهو في خلوته في يالطا: «قبل مغادرتي موسكو حضرت بروفة لمسرحية (فيودور إيفانوفيتش)، لقد كنت مأخوفاً و بسرور بتلك النبوة الذكية الرفيعة... كان هناك فن حقيقي على خشبة المسرح. كانت إرينا برأيي رائعة. كما سبب صورتها لي بما يحمل من نبيل وصدق جيدين غصة في حلقي... ولو بقيت في موسكو لكنت وقعت في حب إرينا تلك».

وكما شاء لها القدر، كانت المسرحية التي أثارَت الشك في نفس كل من تشيخوف وستانيسلافسكي تقوم بدور الموجه لمصير مسرح موسكو الفني. إذ إن نجاح مسرحية (القيصر فيودور) - في عرضها الأول - لدى الجمهور في موسكو قد تبعه فشل مسرحية (تاجر البندقية)، ومن ثم ضربة أخرى وهي الحظر على مسرحية هوبتمان (هانبل) لأسباب دينية. وهكذا حظي عرض مسرحية (النورس)

بأهمية فاقت توقعات المحررين الأصلية. فنجاح العرض أو فشله يمكن أن يعني نجاح أو فشل هذا المسرح كله. وقد اجتمعت كل الظروف لجعل التجربة مقلقة للغاية لكل القائمين عليها. وازداد هذا التوتر بتدخل ماريا أخت تشيخوف التي كتبت إلى الإدارة تلتئم منها إلغاء العرض خوفاً من أن يكون لفشله تأثير خطير على صحة أخيها، ولكن نيميروفيتش - دانتشينكو تحمل مسؤولية رفض طلبها. وصف ستانسلافسكي ما حدث في العرض الأول؛ فقد أسدلت الستائر في نهاية الفصل الأول بصمت مطبق، ووقف الممثلون المرتاعون بسكون ينظر بعضهم إلى بعض. وكانت أولغا ناير تجد صعوبة في كبت زفرتها. وفجأة دوى التصفيق بقوة كبيرة لدرجة أنه لم يترك مجالاً للشك في مدى تأثير المسرحية في الجمهور. وعندما رفعت الستارة ثانية كان الممثلون مجبرين على الانحناء أمام الجمهور. وجرى عرض بقية المسرحية بشكل جيد للغاية، وبناءً على طلب الجمهور أرسلت برقية إلى تشيخوف في الـ 14 يالطا تؤكد له نجاحه العظيم.

وهكذا تبدل الوضع فجأة وبصورة رائعة. وبدا الجمهور الروسي الآن قادراً على إدراك كل من هذا النوع الجديد من المسرحيات والتفنيات الحديثة المستخدمة في عرضها. وقد اعترف مسرح موسكو الفني بفصل عبقري تشيخوف عليه وبالذور الحاسم الذي أدته مسرحية (النورس) في تحديد مصيره، فالتحق من (النورس) رمزاً دائماً له. لقد أصبح هذا المسرح في السنوات اللاحقة الممثل الرئيسي لفن تشيخوف المسرحي، كما توصلت صداقة حميمة ووثيقة بين أعضاء فرقة هذا المسرح وبين المؤلف. كما كان واضحاً من رسائل تشيخوف أنه كان يبادلهم الإخلاص نفسه وأن تقديره للذور مسرح موسكو الفني في الحياة الروسية كان عفويًا وبعيد النظر. فقد كتب إلى نيميروفيتش دانتشينكو من الـ 14 يالطا في شهر تشرين الثاني عام 1899 قائلاً: «إن في رسائلك نغمة مرتعشة لا تكاد تسمع، تشبه نغمة جرس قديم. وتكمن فيما كتبت: كيف أن تفاصيل الحياة المسرحية ترهقك. أه لا تتعبه ولا تفتت عزيمتك! فإن مسرح موسكو الفني سوف يزود التاريخ - عندما يكتب - بأفضل الصفحات عن المسرح الروسي الحديث. يجب أن يكون مسرحك مصدر فخر لك، وهو المسرح الوحيد الذي أحب رغم أنني لست فيه بعد»

لم تنح لتشخوف فرصة رؤية مسرحياته معروضة كما رأتها جماهير موسكو عامي 1898 و 1899، حتى عام 1900 حيث نظم مديرو مسرح موسكو الفني جولة في القرم. في غضون ذلك كان ستانيسلافسكي ونيميروفيتش متشوقين لإتباع نجاح مسرحية (النورس) بعرض لمسرحية أخرى من مسرحيات تشيخوف. كانت تلك مسرحية موجودة من قبل وهي مسرحية (شيطان الغابة)، التي أعاد تشيخوف كتابتها في وقت ما من الفترة الفاصلة تحت عنوان (الخال فانيا)، وكانت قد نشرت ضمن مجموعة مسرحياته التي ظهرت عام 1897، والتي شغلت بعض المسارح المحلية حيث لاقت فيها نجاحاً باهراً. لقد ألح نيميروفيتش _ دانتشينكو على تشيخوف ليأذن للمسرح الفني بعرض المسرحية في ربيع عام 1899، وعندها كان على تشيخوف أن يفي بوعد السابق الذي أعطاه بعرض المسرحية في مسرح ماليي في موسكو.

لقد شعر تشيخوف بالحزن لخيبة أمل أصدقائه، واتهر أول فرصة لسحب مسرحية (الخال فانيا)، وذلك عندما اقترحت إدارة مسرح ماليي إجراء بعض التغييرات الكبيرة. وبدأت فرقة المسرح الفني بالتغريب مباشرة على المسرحية وعرضت أمام جمهور موسكو لأول مرة في 26 تشرين أول عام 1899. ولم يكن تشيخوف يعلم بهذا إلا عندما أيقظته مكالمة هاتفية في منتصف الليل في بيته في يالطا تبلغه أولى برقيات التهنت.

ومع ذلك، فإن مسرحية (الخال فانيا) لم تكرر النصر المتميز الذي أحرزته مسرحية (النورس) في السنة الماضية. وكانت معظم المراجعات الصحفية غير مؤيدة، كما أرسلت أولغا ناير رسالة إلى تشيخوف تلوم فيها نفسها على تمثيلها السيء لدور يلينا. ومن جهة أخرى، أخذ تشيخوف المسألة بهدوء، فرد عليها برسالة يواسيها فيها مشيراً إلى أن الفرقة المسرحية قد أفسدت بكثرة النجاحات الباهرة، وأنه ينبغي عليها أن تتعلم كيف ترضى بنجاحات أكثر تواضعاً.

من المؤكد أن مسرحية (الخال فانيا) لم تكن فاشلة، إلا أن تلقيها أظهر أن الجمهور الروسي لم ينضج للدرجة يفهم فيها الدراما الحديثة كما تمنى تشيخوف وإدارة المسرح الفني، وذلك على ضوء نجاح مسرحية (النورس). وقد كتب بعد

ذلك نيميروفيتش داتشينكو أن عامة الجمهور لم تقدر مباشرة مسرحيات تشيخوف الأكثر نضجاً، (الخال فانيا)، و(الشقيقات الثلاث)، و(بستان الكرز)، وقد نالت هذه المسرحيات اعترافاً تاماً في موسمها الثاني فقط وظلت محترمة منذ ذلك الحين.

وبعد عرض مسرحية (الخال فانيا) حث الجميع تشيخوف على كتابة مسرحية تكون خصيصاً لمسرح موسكو الفني؟ فردّ بأنه ليس بإمكانه عمل أي شيء حتى يرى عرضاً لائقاً لمسرحياته الموجودة حالياً. وبما أنه منع من زيارة موسكو خلال الموسم المسرحي لأسباب صحية، فقد قرر مديرو مسرح الفن جلب المسرح إليه. لقد حققت جولة الفرقة المسرحية في القرم نجاحاً باهراً، إذ عرضت مسرحيتا تشيخوف في مدينتي سياستوبول وبالطا، حيث حضر الكاتبان الروسيان مكسيم غوركي وإيفان باني العرض، بينما اشتمل تشيخوف تماماً ببقائه متوارياً عن أنظار الجمهور. بعد ذلك استضاف تشيخوف الفرقة المسرحية في فيلته في بالطا حيث قامت أولغا ناير بدور مضيفة أخرى إلى جانب أمه وأخته، مؤكدة بذلك الإشاعة التي تقول بنشوء صداقة بينها وبين تشيخوف.

بعد عودة المسرح الفني إلى موسكو استقر تشيخوف لكتابة مسرحية (الشقيقات الثلاث). إلا أن صحته المتدهورة، والأعداء المترايدة من الروار، وربما الالتزامات الصارمة التي فرضها على نفسه من أجل الكتابة للمسرح، كل هذه الأمور تضافرت لتجعل هذه المهمة شاقة أكثر من أي عمل قام به من قبل. وفي أيلول من عام 1900 كتب إلى أخته قائلاً: إنه لمن الصعب جداً كتابة مسرحية (الشقيقات الثلاث)، أكثر صعوبة من المسرحيات السابقة. ولكن - حسناً، عسى أن يأتي منها شيء، إن لم يكن في هذا الموسم، ففي الموسم القادم. مع هذا فقد استطاع في تشرين الثاني أن يخبر الممثلة كوميسار جينسكايا بانتهائه من كتابة المسرحية قائلاً:

إن مسرحية (الشقيقات الثلاث) جاهزة، ولكن مستقبليها، على الأقل مستقبليها القريب، يلفه ظلام الشك. إذ تبين لي أنها مسرحية كثيفة، طويلة وسمجة. وأقول سمجة لأنه فيها، على سبيل المثال أربع بطلات وأربع كآبة من الكآبة ذاتها، كما يقول المثل.

وفي ذلك الوقت كان اسم تشيخوف ككاتب مسرحي أصبح مشهوراً جداً في روسيا بحيث أصبحت كتابته للمسرحية مادة مثيرة للأخبار، إلا أن الصحافة العنائية في موسكو سخرت منها مدعية نشر برقيات تعلن التقدم في كتابتها على الشكل التالي: الفصل الأول مكتوبه نصف الفصل الثاني على المسودة، وهكذا دواليك. لذا أحضر تشيخوف بنفسه المسرحية إلى موسكو متجاهلاً تحذيرات الأطباء له. وقام بدور فعال أكثر من المعتاد في الإشراف على البروفات. وكان تشيخوف قد سمع بأن الأوساط العسكرية في المدينة قد جرعت لسماع الإشاعة التي تقول بأنه سوف يهجمهم، لذلك أوصى الممثلين بتمثيل أدوار الضباط في مسرحية (الشقيقات الثلاث) على أنهم أناس بسطاء، فانتون، وطيبون، لا يتصنعون الانتصاب في مشيتهم العسكرية، ولا في رفع أكفافهم، ولا يخادعون، وغير ذلك.

لم يحضر تشيخوف العرض الأول، فقد عادر إلى مدينة يس، حيث أمضى شهر كانون الثاني هناك باقياً على اتصال مع المحررين عن طريق البريد. وقد قدمت المسرحية لأول مرة في 31 كانون الثاني عام 1901. إلا أنها لم تحرز النجاح المذهل الذي حصلت عليه مسرحية (المورس) لكنها أثبتت وجودها تلويجياً، كما حصل مع مسرحية (الخال فانيا) من قبلها، ومسرحية (بستان الكرز) من بعدها.

منذ عام 1898 عاش تشيخوف في يالطا في القرم، ولم يسمح له بالسفر إلى موسكو لأسباب صحية. وفي تلك الفترة قابل أولغا نايبير، إحدى ممثلات المسرح الفني، التي أصبحت فيما بعد زوجته. وفي ربيع عام 1900، وهو ما يزال في منفاه في «سيبريا الدافئة» كما كان يدعو القرم، وقد اتفعل تشيخوف لرؤية المسرح بكامله يصل إلى يالطا لتقديم عروض يعود ريعها إليه. فعاد إليه حבורه الممهود، ومعه عاد الأمل بتحسّن صحته. فتقدم لخطبة أولغا نايبير فوافقت. تزوجا في أيار من عام 1901.

كان زواجاً سعيداً رغم مشقة الانفصالات المتكررة وخيبة الأمل في عدم إنجاب الأطفال. بينما كرّست أولغا نفسها للعمل في المسرح الفني، لم يستطع تشيخوف العيش في موسكو لأسباب صحية. وقد حملت أولغا في العام الثاني من زواجهما، ولكنها أجهضت وبقيت مريضةً جداً لعدة أشهر. لقد أدى اهتمام تشيخوف بصحتها

وسهره الليالي بجانبها إلى تدهور خطير في صحته. وجد بعدها أن كتابة المسرحيات عمل طويل الأمد، وكانت مسرحيته الأخيرة (بستان الكرز) بطيئة جداً في تقديمها.

كانت رسائله تشير إلى وجود مسرحية جديدة في ذهنه وذلك في أوائل عام 1901 عندما أخبر أولغا قائلاً: «المسرحية القادمة التي أكتبها للمسرح الفني ستكون مضحكة تماماً - مضحكة جداً - على الأقل في معزاها». وفي كانون الثاني من عام 1902 ذكر لأولغا مسرحية ثانية، إلا أنها كانت لا تزال فوميضاً خافتاً في الذهن». وفي نهاية العام كان قد اتضح له الموضوع بشكل كافٍ لاختيار العنوان، فكان (بستان الكرز)، كما كان لديه بعض التصورات عن ماهية الشخصيات. وإحدى هذه الشخصيات «امرأة غبية» كان ينوي إعطاء دورها الكوميدي لزوجته، وكان هناك دور كوميدي آخر لستانسلافسكي تلك كانت التصورات الأولية لشخصيتي فاريا ولوباخين على التوالي. ثم امتدت الكتابة الفعلية للمسرحية من شهر آذار حتى شهر تشرين الأول من عام 1903، وكان تعليقه على سير تقديمها كاملاً، وهو الذي أنأحته مراسلته على وجه الخصوص. طرأ على المسرحية تغييرات عدة وأعيد نسخها مرات عدة، إلا أن هناك نقطة واحدة ظل تشيخوف مضراً عليها ألا وهي كون المسرحية «كوميديا، وليست دراما، وفي بعض المواضع هزلية تقريباً».

استمر مرض تشيخوف في تفاعله ولم يكن ممكناً إيقافه رغم المناخ اللطيف لتلك الأيام ورغم العناية الطبية الخاصة التي تلقاها. وفي أثناء كتابته لمسرحية (بستان الكرز) كان مريضاً جداً، ولقد كتب إلى نيميروفيتش يقول: «إنني أكتب حوالي أربعة أسطر في اليوم، وحتى ذلك يكلفني جهداً مؤلماً لا يطاق».

لقد ترقب جمهور موسكو وفرقة المسرح الفني العرض الأول لمسرحية (بستان الكرز) بفارغ الصبر، ولقد تم التخطيط له لأن يكون في 17 كانون الثاني من عام 1904، الموافق ليوم ميلاد تشيخوف، والذكرى الخامسة والعشرين لسيرته الأدبية. وحضر تشيخوف بروفات المسرحية في شهري كانون الأول وكانون الثاني، ذلك لأن مشرفه الطبي الجديد ألح عليه لقضاء الشتاء قرب موسكو. ولأول مرة تأخذ الخلافات شكلاً حاداً بين المخرجين والكاتب على تمثيل المسرحية، عندما أصرَّ

تشيخوف على أنها يجب أن تُعامل بوصفها «كوميديا خفيفة»، بينما أراد ستانسلافسكي ونيميروفيتش - داتشينكو تقديمها على أنها «دراما جادة عن الحياة الروسية».

أُعد حفل كبير لليلة الأولى. حضره معظم أصدقاء تشيخوف وعدد من مشاهير الناس. لقد خيم على المسرح فزع كبير عندما أُكتشف بطريقة ما في أثناء الفصل الأول أن تشيخوف ليس فيه. لم يكن سوء حالته الصحية السبب في بعده فحسبه إنما كان يعاني من مرارة الجرح في مثل هذه المناسبات الرسمية كلها، حتى ولو كان التكريم لأناس آخرين. كان على أصدقائه أن يستخدموا أقوى وسائل الإقناع لحثه على مواجهة الجمهور في تلك الليلة بالذات.

انقلب الحفل الكبير ليصبح تجربة مثيرة لكل الحضور. إذ ما إن اتخذ تشيخوف مكانه على الخشبة حياً منهُك القوى حتى أصابته نوبة جامحة من السعال، فصاح الجمهور «كرسياً من أجل أنظرون بافلوفيتش» طالبين منه الجلوس إلا أنه بقي واقفاً على قدميه، إذ لم يترك له التصيق الذي حيّوه به أدنى شك في حرارة مشاعرهم نحوه. وبعد عدة خطب وقديمات اختتم نيميروفيتش الحفل بكلمة إجلال وثناء منه ومن زملائه لتشيخوف جاء فيها: إن مسرحنا مدين كثيراً لموهبتك، لقلبك الحنون وروحك النقية، لذلك لك كل الحق أن تقول: «هذا هو مسرحي».

بعد يومين كتب تشيخوف إلى صديقه باتيوشكوف يقول: «في العرض الأول لمسرحية (بستان الكرز) كُرمَت بسخاء، وحرارة، وبشكل غير متوقع إطلاقاً، للدرجة أنني لم أفق منها حتى الآن».

كانت عبارته أصدق مما كان ينوي أن يضمناها، إذ ما كان له أن يفق أبداً. فبعد أن أمضى شهرين في الطاء، مرّ في موسكو، وهو في طريقه إلى مدينة بادن ويلر في ألمانيا، حيث توفي هناك في ليلة 1-2 تموز من عام 1904.

ومن الأمور المميزة لتشيخوف أنه قبل موته بساعات قليلة استوى جالساً في سريره ليكتب قصة فكاهية ضحك لها زوجته من كل قلبها. لم يدرك أي منهما مدى قرب نهايته إلى أن استيقظ في تلك الليلة وهو يشعر بتوعك شديد، فطلب منها أن تستدعي الطبيب فقال له تشيخوف: «إنني أحتضر». طلب الطبيب الجليلد ليوضع

على قلبه. قال له مجدداً: «لا حاجة لك في وضع الجليد على قلب خاوي». عندها أعطاه الطبيب كأس شمبانيا فجلس تشيخوف وابتمس قائلاً لزوجته: «مضى زمن طويل منذ شربت الشمبانيا آخر مرة!» ثم أفرغ كأسه واستلقى على ظهره، ومات بهدوء وعلى ما يبدو دون أي سكرات مؤلمة.

لقد كان من الصعب وجود أي شخص في روسيا في تلك الأيام - أرض الهيجان الثوري - أقل ثورية من تشيخوف، بحيائه ولطفه الذي يجعله يتوارى عن الأنظار، وعدم تشده بالرأي، وبروح الدعابة الحيوية التي كان بها ينظر إلى نفسه كما ينظر إلى الناس والحياة بصورة عامة. غير أن تطوره ككاتب مسرحي أحدث تحولاً كاملاً عن الطريقة التقليدية، بحيث يمكن القول إنه قد أحدث ثورة في فن المسرح.

لقد أشار أحدهم إلى أن الثورة ليست تقيض النمو، كما هو شائع عموماً، لكن هل عملية النمو هي التي تكون في البداية خفية ومن ثم تتسارع بصورة هائلة حتى تظهر على شكل مفاجئ وانفجاري. هذا بحق ما يمكن قوله عن تطور تشيخوف ككاتب مسرحي. فقد كانت مسرحيته المبكرة (البيتم) توافق تماماً الطريقة التقليدية السائدة في ذلك العصر، وكانت تهدف بشكل واضح إلى إحداث تأثيرات ميلودرامية قوية، وتضمنت محاولتي قتل فاشلتين، وجريمة قتل ناجحة - وهي جريمة قتل البطل - ومحاولة البطلة إلقاء نفسها تحت قطار، إضافة إلى سلسلة من مشاهد الحب الجنوني. بينما مزجت بشكل كبير مسرحيته الطويلة التالية (إيفانوف) بين الميلودراما وعدد من المشاهد المؤثرة بين إيفانوف والمرأتين اللتين تحبانه. حيث يعزف تشيخوف في تلك المسرحية بشدة على أوتار قلب المشاهد. وقد اعترف بنفسه أنه تعمد أن ينهي كل فصل من إيفانوف بموقف فيه إثارة وتشويق، أو كما عبر هو عن ذلك، بإعطاء الجمهور «فصيرة على حاق حنكه». ويموت اثنان من الشخصيات الرئيسية ميتة مأساوية، وتنتهي المسرحية بمشهد «عرض» من الميلودراما البالغة التأثير ويانتحار البطل في صباح يوم عرسه. إلا أن تشيخوف أصّر على أنه لا يوجد «أبطال» حقيقيون في المسرحية، بالمعنى الشائع، وأنه تولى المسرحية إجمالاً «بهذه وسلام»

حاول تشيخوف في مسرحية (شيطان الغابة) الاستغناء تماماً عن تلك الأساليب القديمة، إلا أنه كان لا يزال غير واثق من نفسه ومنهشاً نوعاً ما من نتائج جهوده. لقد أشار في رسالة إلى سوفورون في أيار من عام 1889 قائلاً: «المسرحية غريبة للغاية، وإنني لأستغرب كيف أن أشياء غريبة كهذه تصدر من قلبي» وكتب فيما بعد إلى الشخص نفسه في الشهر نفسه يقول: «تبين لي أن المسرحية مملة، وتشبه إلى حد ما الفسيفساء، غير أنها أعطتني انطباعاً أنها عمل حقيقي».

ويوجد في رسائل تشيخوف في تلك الفترة ما يشير إلى أنه كان يأمل لمسرحية (شيطان الغابة) نجاحاً أكبر من النجاح الذي حققه في مسرحية (إيفانوف)، لهذا فإن فشل المسرحية قد زعزع ثقته بنفسه ومنعه من متابعة التجربة التي شعر أن أوانها قد استحق منذ زمن طويل. على أية حال، تم الاتفاق مبدئياً على أن مسرحية (شيطان الغابة) لم تكن مسرحية جيدة: إذ إن تشخوف لم يكن قد امتلك بعد تقنياته الجديدة. لذلك كان نجاحاً أكبر في مسرحية (النورس) بعد هذا بسبع سنوات.

فمنذ ذلك الحين أصبح من الشائع وصف أسلوب تشيخوف المسرحي بكلمة «واقعي». فقد قال بنفسه إنه أراد تصوير «الحياة الحقيقية» كما يعيشها الناس العاديون بالنسبة له: إن المسرحية يجب أن تكتب وفيها يأتي الناس ويذهبون، ويتناولون الطعام، ويتحدثون عن الطقس، ويلعبون الورق. يجب أن تكون الحياة كما هي تماماً، والناس كما هم - دون أي تكلف... ليكن كل شيء على خشبة المسرح معقداً وبنفس الوقت بسيطاً كما هو في الحياة تماماً».

لقد وصفت الوسائل التي حقق بها تشيخوف هذا التأثير الحي بأنها وسائل «غير متكلفة» ويتجنب تشيخوف في مسرحياته التي كتبها في فترة نضجه الحالات الدرامية المثيرة؛ إذ يتم نقل الأحداث الأكثر أهمية في حياة الشخصيات بطريقة غير مباشرة وكأنها تأتي بشكل عرضي. ففي مسرحية (النورس)، على سبيل المثال، تذكر سيرة نينا الحافلة بالأحداث، بما فيها علاقة حبها مع تريغورين، بصورة عابرة تقريباً من خلال محادثة بين رجلين - يحبها أحدهما - وهر تريلف - حباً جماً. وتحدث الشخصيات عادة بطريقة غير متتابعة ولا منطقية كما يفعل معظم الناس في الحياة اليومية. كما يتم استبعاد الشخصيات والمواقف المبتذلة بعناية، بينما تعطى

الأحداث العادية النافذة أثراً وأهمية بالغة، وذلك من خلال إحياء مقارنة ما بين البساطة الظاهرية للأشياء والتعميد الكامن في المشاعر والحالات. وتظهر الميزة الفردية لكل شخصية فوراً من خلال الملاحظات التي تبدو وكأنها تخرج منهم عرضاً.

ومع ذلك لم يتمكن تشيخوف من وجهة نظره من الاستغناء تماماً عن «طرق المهنة» القديمة في مسرحية (النورس)، وذلك نظراً لوجود مشهد غيرة وحب مؤلم بين أركادينا وتريغورين، ومحاولة انتحار يقوم بها ترييليف، وهي المتبوعة بانتحار يتم في النهاية. وهكذا توجد هناك «طلقة المسدس» الشهيرة التي كانت بالنسبة لتشيخوف بمثابة محاولة تسوية مع التقاليد المسرحية القديمة، والتي وجد أنه من الصعب بمكان على حد اعترافه، الاستغناء عنها.

وتشكل مسرحية (الخال فانيا) خطوة متقدمة فيما يخص تطبيق التقنية المسرحية الحديثة بالرغم من أنه لا يزال غير قادر على الاستغناء عن طلقة المسدس، إلا أن الطلقة التي تم إطلاقها في الفصل الثالث من (الخال فانيا) لم تقتل أحداً. صحيح أنه يجري حديث عن الانتحار، ولكن لم يحاول أحد الانتحار. كذلك مشهد الحب بين استروف ويليّا هو أكثر تحفظاً وأقصر من ذلك الذي بين أركادينا وتريغورين.

إن تأثير الإحباط مدى الحياة، والحب غير المتبادل، والزواج المدمر للروح، والفراق دون أمل في اللقاء من جديد، إن تأثير ذلك كله يظهر في مسرحية (الشقيقات الثلاث) عبر لمسات خفيفة جداً بحيث لا يمكن إيصالها إلى الجمهور إلا بتمثيل بارع. توجد في الدراما الحديثة عامة مشاهد قليلة مؤثرة جداً مثل ما بين تونينباخ وإرينا قل المبارزة، عندما يفشل كلاهما تماماً في التعبير عن القلق والشوق اللذين يعلمانهما. إلا أن طلقة المسدس لا تزال تطلق - وهي تقتل مرة أخرى.

أخيراً في مسرحية (ستان الكرّز) اعتمد تشيخوف كُليّةً على خلق جو جديد لأجل تأثيراته، كما أنه نجح في الاستغناء عن طلقة المسدس هذه المرة لكن هدفه في جعلها «كوميديا خفيفة» لا يمكن اعتباره متحققاً. فقد يضحك الجمهور الفطن

على عادات جييف، وعلى حيل تشارلوتا، وعلى المحاولات المستمرة لمالك الأرض المغلس سميرونوف - بتششيك في اقتراض المال، ولكنه ليس مؤكداً أنهم سينظرون إلى هذه الشخصيات بوصفها شخصيات مضحكة فحسب، فهذه الشخصيات تثير الشفقة بشعورها الأساسي بالوحدة وبمحاولتها الحفاظ على ماء وجهها. كل الناس في هذه المسرحية يثيرون شفقتنا، حتى أقواهم - أنيا، التي كان عليها أن تعيش وترعى أمها وهي في سن السابعة عشرة، والتي ليس من المحتمل، كما نعرف، أن يكون لحماستها الشبابية للمستقبل البعيد المشرق أية صلة بالواقع الكتيب الفاتر.

لقد احتار كتاب سيرة تشيخوف أمام التناقض الظاهر بين الطبع السائد في مسرحياته وبين شخصية الكاتب الخاصة. لقد تكلم عنه جميع أصدقائه بأنه الرفيق الجدل المرح دائماً، الذي استمتع بالحياة وأحبها بشكل واضح. مع ذلك فإن مسرحياته ومعظم قصصه القصيرة، وبالرغم مما فيها من ومصات مرح، فإنها تحدث وقعاً حزيناً إلى أبعد الحدود، لأنها مليئة بالإحباط، والآمال الخائبة، ويطموحات لم تتحقق. فالحياة الروسية التي يصورها غالباً ما تترأى للمرأة بائسة تماماً؛ وقد تكون الشخصيات التي يرسمها محبة إلا أنه ليس فيها الكثير مما يثير الإعجاب أو يمكن الاقتداء به. فكيف يمكن لكاتب مسرحي أن يجمع بين هذه الرؤية عن الحياة الروسية مع روح المرح والدعابة الواضحة التي لا تنصب؟

لعل تشيخوف نفسه يجيب عن هذا السؤال إجابة شافية وذلك على لسان الشخصية الأكثر شبهاً به. لقد كان أقل نقلاً لدى كتابته عن سيرته الذاتية بالمقارنة مع الكتاب الروس، إذ لم يرسم أية صورة لنفسه في أعماله كما فعل تورغينيف، وليرمونوف، وليو تولستوي، وحتى بوشكين. إلا أنه كان بين الفينة والأخرى يجعل شخصياته تعبر عن رغباته وآماله العزيزة عليه، أو عن اعترافاته الحميمة جداً. فيقول الدكتور استروف في مسرحية (الخال فانيا) عن نفسه: «أنا أحب الحياة، إلا أنني لا أقدر على تحمل نمط حياتنا أبداً، نمط الحياة الروسية الإقليمية الموحشة، إنني أمقتها من كل قلبي». ويوجد في كل مسرحية من مسرحياته شخصية تتحدث عن المستقبل المشرق، ليس له وإنما للأجيال القادمة. في مسرحية (الشقيقات الثلاث) يوجد فيرشنين. وفي (بستان الكرز) هناك تروفيوموف وأنيا، وفي (الخال

فانيا) شخصية سونيا. فالجيل الذي ينتمي إليه تشيخوف كان يعيش ثورة اجتماعية هائلة. كان لدى هذا الجيل نبوة بأنه سيفضح به، لذا حاول البحث عن معنى لهذه المحرقة على أمل تحقيق السعادة «لأولئك الذين سيأتون من بعدنا».

إن المفزى الاجتماعي لفن تشيخوف المسرحي موضوع واسع، يتجاوز مجال هذه المقدمة. ماذا كان قصده من عرض هذه الشخصيات وهذه الحالات؟ ولماذا كان يعتقد أنه من الضروري «رسم الحياة كما هي والناس كما هم»؟ هل كان عنده درس أخلاقي ليعلمه؟ أين يكمن تعاطفه؟ هذه هي الأسئلة التي لا يزال من الممكن إعطاؤها إجابات مختلفة وحتى متناقضة. ولا يساعدنا تشيخوف نفسه كثيراً في هذا الخصوص: فهو أحياناً يصف شخصياته في رسائله، إلا أنه لا يحكم عليها أبداً. إن طريقته الخاصة في الكتابة الإبداعية موضوعية جداً للدرجة أنها تقدم لنا مادة يمكن تأويلها تقريباً مع أية نظرية أخلاقية، أو اجتماعية أو سياسية. ربما كان، مثل ترييليف في مسرحية (النورس)، يعتقد بساطة بالحاجة إلى «أشكال فنية جديدة»، وهكذا مضى في إعطائنا هذه الأشكال الجديدة بأقصى ما لديه من قدرة متميزة. وربما بنفوره من كل ما هو مكلف ومُصنَّع ورائف لم يخلق إلا الصدق والصراحة في شخصيته الروسية الخالصة وربما دفعه تسامحه الفطري، وحسه المرح المنقذ له، وتعاطفه الشديد مع البشر، ل يظهر أن الناس، مهما كانوا صالين وسخفاء وغير فعالين، ما زالوا محبوبين. وربما كان يعتقد أنه حتى المتشردون منهم، مثل ميشا في مسرحية (إيفانوف)، ورجال الأعمال الناجحين، مثل لوباخين في مسرحية (بستان الكرز) يستحقون شفقتنا أيضاً.

ومع هذا كله كان أقل الكتاب تعنتاً في الرأي ومن أكثر الرجال إنسانية. ■

ما بعد الحداثة
الأعراض الأولى للظاهرة فضل
من كتاب «هدايات ما بعد الحداثة»
ميري أندرسون

د: حسام الدين خضور

ليما - مدريد - لندن

تفترض هنا بعد الحداثة مصطلحاً وفكرةً رواج مصطلح «الحداثة». وقد ولد المصطلحان بعكس التوقع التقليدي، في محيط ناء بدلاً من مركز المنظومة الثقافية في العصر الحاضر: لم يأتيا من أوروبا أو الولايات المتحدة، بل جاءا من أمريكا اللاتينية. ونحن ندين بصياغة مصطلح «الحداثة» باعتبارها حركة جمالية إلى شاعر نيكاراغوي، كان يكتب في مجلة غواتيمالية، عن سجل أدبي في البيرو. فقد كان اعتماد تقديم روبن داريو Rubin Dario في عام 1890 لميل رعي ذاتي أخذ اسم الحداثة Modernismo على المدارس الفرنسية المتعاقبة - الرومانسية والبرناسية والرمزية - من أجل إعلان الاستقلال الثقافي عن إسبانيا سبباً في التحرر من ماضي الآداب الإسبانية نفسها، في جماعة تسعينيات القرن التاسع عشر⁽¹⁾. وفي حين لم تدخل فكرة الحداثة الاستخدام العام في اللغة الإنكليزية قبل منتصف القرن، كانت

(1) ريكارد بالما، الأعمال الكاملة، المجلد 2، مدريد 1950، ص 19: الروح الجديدة التي تنفخ الحياة في مجموعة من الكتاب والشعراء صغيرة لكنها مهمة بالحوية والبهجة بالاعتناق في أمريكا الإسبانية (اللاتينية هذه الأيام: الحداثة)؟

في اللغة الإسبانية تحظى بالاعتراف قبل جيل. هنا تقدم التخلّف على مصطلحات التقدم في المركز - كما كانت «الليبرالية» في القرن التاسع عشر ابتكاراً للشورة الإسبانية ضد الاحتلال الفرنسي في عهد نابليون، وهو تعبير دخيل من إقليم الكاديّز في إسبانيا، لم يستخدم إلا بعد زمن متأخر في صالونات باريس أو لندن.

وهكذا ظهرت، أيضاً، فكرة ما بعد «الحداثة» على السطح بداية في العالم الإسباني الخارجي في ثلاثينيات القرن العشرين، قبل جيل من ظهورها في إنكلترا أو أمريكا. وكان فيديريكو دي أونيس Federico de Onis، صديق أونامونو Unamuno وأورتيجا Ortega، هو الذي صاغ مصطلح ما بعد الحداثة، واستخدم المصطلح ليصف تراجعاً محافظاً داخل الحداثة نفسها: تراجعاً سعى إلى ملاذ من تحديه الفئائي الهائل في نزعة كمالية يكما لفكاهة ساخرة تعنى بالتفاصيل، كان أهم سماتها الأصلية التعبير الأصل المبتكر حديثاً الذي قدّمت للنساء. عارض دي أونيس هذا النموذج - الذي عاش فترة قصيرة، كما ظن - بما أعقبه، نزعة ما فوق حداثة زادت من حدة الدوافع الراديكالية في الحداثة إلى دروة جديدة، في سلسلة من الحركات الطليعية التي كانت تبعد وقتئذٍ شعراً معاصراً، ذا امتداد عالمي¹. ظهرت أنطولوجيا دي أونيس المشهورة لشعراء اللغة الإسبانية، التي نُظّمت وفقاً لهذه الخطة، في مدريد عام 1934 عندما استولى اليسار على السلطة في الجمهورية وسط العد العكسي للحرب الأهلية. وقد أنهت الأنطولوجيا، المكرسة لذكرى أنطونيو ماشادو Antonio Machado، رؤيتها الشاملة لما بعد الحداثة بلوركا Lorca وفاليخو Vallejo وبورخيس Borges ونيرودا Neruda.

(1) فيديريكو دي أونيس، أنطولوجيا لشعراء الإسباني وأمريكا اللاتينية (1882-1932)، مدريد 1934، من xiii - xxiv. بالنسبة لوجهة نظر دي أونيس بشأن خصوصية حداثة العالم الناطق بالإسبانية التي اعتقد أن ممثليها المفكرين هم مارتي ولوبمونو. راجع ... نوسان - حزيران 1953 ص 95-103. هناك لوحة مركبة جميلة لدافيو نصه في الأنطولوجيا ص 143-152. خلال الحرب الأهلية، قوبلت الصداقة مع أونامونو دي أونيس، لكن رؤيته الأصلية يمكن العثور عليها في إديانته لشكري ماشادو: أنطونيو ماشادو (1875-1939)، La Torre، كانون الثاني - حزيران 1964، ص 16، ومن أجل ذكرياته عن موقفه في ذلك الوقت، راجع أوريليو بيغو "لونيس، الإنسان"، La Torre، كانون الثاني - آذار 1968، ص 95-96.

انتقلت فكرة مصطلح أسلوب ما بعد الحداثة، التي صاغها دي أونيس، إلى معجم مفردات النقد في البلدان الناطقة بالاسبانية، ولو أن الكتاب اللاحقين نادراً ما استخدموها بدقته⁽¹⁾ لكنها ظلت دون صدى واسع. ولم يظهر المصطلح في العالم الذي يتكلم اللغة الإنكليزية إلا بعد عشرين سنة في سياق مختلف جداً كمقولة تاريخية أكثر منها جمالية. فقد برهن أرنولد توينبي Arnold Toynbee في مجلده الأول، دراسة التاريخ، الذي نشر أيضاً في عام 1934، أن تزامن القوتين الكبيرتين، النهوض الصناعي والنهوض القومي، هو الذي شكّل التاريخ المعاصر في الغرب. ومع ذلك، دخل النهوض الصناعي في تناقض متعمق مع النهوض القومي منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، عندما تجاوز مستوى الصناعة الدولي الحدود القومية، ومع ذلك انتشرت عدوى القومية نفسها نزولاً إلى جماعات إثنية أصغر وأقل قابلية للحياة. ونشبت الحرب العظمى من التراع بين هذه المبول، التي أوضحت على نحو لا يقبل الخطأ أن عصراً قد بدأ لم يعد من الممكن فيه للسلطة الوطنية أن تكون مكتفية بذاتها. وكان واحب المؤرخين أن يحددوا أفقاً حديثاً مناسباً لهذه الحقبة، التي لم يكن من الممكن أن توجد إلا في مستوى من الحضارات أكثر تقدماً، تتجاوز مقولة الدولة الأمة البالية⁽²⁾ وكانت هذه هي المهمة التي وضعها توينبي لنفسه في المجلدات الستة لدواسته التي لم تكتمل قبل عام 1939.

وفي الوقت الذي استأنف توينبي فيه النشر بعد خمس عشرة سنة، تغيرت نظريته. فقد أثبتت الحرب العالمية الثانية فكرته الأصلية - عدواة عميقة للقومية وشك حذر في النزعة الصناعية. وأكدت تصفية الاستعمار، أيضاً، نظرية توينبي المرتابة بالإمبريالية الغربية. وأخذ عندئذ تقسيم الأحقاب، الذي اقترحه قبل عشرين سنة، إلى

(1) لم يكن هذا الاستخدام محصوراً بالعالم الناطق بالإسبانية، بل امتد إلى ليرازول أيضاً. راجع، من أجل مثال مؤثر للاهتمام، بيرينادي فريش، *Forma e Expressão no Romance Brasileiro - Do período colonial à época pos-modernista* ريو دي جانيرو 1947، حيث الحداثة البرازيلية تؤرخ من سيمانا إلى الحديث في ساوبولو عام 1922، بتأثير المستقبلية، ارتبطت بشكل أساسي من اشتقاق ماري ودي. أندر لني، رتبت ما بعد حداثة للبدء.

(2) دراسة في التاريخ، المجلد 1 لندن 1934، ص. 12-15.

عصور شكلاً أكثر وضوحاً في ذهنه. وفي مجلده الثامن، الذي نشر عام 1954، أعطى توينبي العصر، الذي بدأ بالحرب الفرنسية البروسية، اسم «العصر ما بعد الحديث» لكن تعريفه له بقي سلبياً في الجوهر. كتب: «غدت الجماعات الغربية الحديثة» حالماً نجحت في إنتاج بورجوازية كبيرة العدد كفاية ومؤهلة كفاية لتصبح المكوّن المهيمن في المجتمع»⁽¹⁾ في المقابل، لم تعد هذه الطبقة المتوسطة في العصر ما بعد الحديث في مركز السلطة والسيطرة. كان توينبي أقل وضوحاً بشأن ما تبع ذلك. لكن العصر ما بعد الحديث اتسم بالتأكيد بتطورين: بروز الطبقة العاملة الصناعية في الغرب، ومحاولة النخب المثقفة المتتالية خارج الغرب فهم أسرار المعاصرة وقلبها ضد الغرب. وقد ركزت ملاحظات توينبي الأكثر ثباتاً بشأن ظهور العصر ما بعد الحديث على الأخيرة. وكانت أمثلة اليابان في مرحلة الميجي، وروسيا البلشفية وتركيا الكمالية والصين الماوية، التي ولدت للتو.⁽²⁾

لم يكن توينبي معجباً شخصاً بالأنظمة الناشئة، لكنه انتقد الأوهام المتفطرة للغرب الإمبراطوري المتأخر بقوة كتب في نهاية القرن التاسع عشر: «كانت طبقة متوسطة غربية مزدهرة ومرتاحة على نحو لم يسبق تفهم الأمر باعتباره مسألة أن نهاية عصر ما في تاريخ مدنية ما هو نهاية للتاريخ نفسه - على الأقل طالما كانت هي ونمطها هما المعيار كانت تحليل، لمصلحتها، أن الحياة الحديثة المعقولة والأمنة والمرضية يجب أن تبقى بطريقة عجيبة حاضراً خالداً»⁽³⁾ وظل الرضا عن الذات لدى البرجوازية الغربية ما بعد الحديثة ثابتاً حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى ما بعد الحديثة عام 1914 في المملكة المتحدة وألمانيا والولايات المتحدة الشمالية لا تنسجم بتاتاً مع هذا العصر.⁽⁴⁾ وبعد أربعة عقود، قرر توينبي الذي واجهته إمكانية حرب ثالثة، نووية، أن مقولة الحضارة نفسها، التي شرع بها ليعيد كتابة نموذج التطور البشري، فقدت صلتها بالموضوع. في أحد المعاني، الحضارة

(1) دراسة في التاريخ، المجلد 8، ص. 338.

(2) دراسة في التاريخ، المجلد 8، ص. 339 - 346.

(3) دراسة في التاريخ، المجلد 9 لندن، 1954، ص. 420.

(4) دراسة في التاريخ، المجلد 9، ص. 421.

الغربية - باعتبارها هيمنة مطلقة العنان على التكنولوجيا - غدت كونية، لكن ذلك لم يعد يعني إلا التدمير المتبادل الشامل. وصارت السلطة السياسية العالمية، التي تقوم على هيمنة قوة واحدة، هي الشرط لأي عبور آمن من الحرب الباردة. لكن في النهاية، لا يمكن أن يضمن مستقبل الكوكب إلا دين عالمي جديد سيكون بالضرورة إيماناً توفيقياً بين مختلف الأديان.

شانشي - أنغور - يوكتان

تجتمع مواطن ضعف تويني المنهجية واستنتاجاته النبوية، لتعزل عمله في وقت كان فيه الالتزام بالمعركة ضد الشيوعية متوقفاً أن يكون أقل غموضاً بعد سجلاته الأولى، نسي بسرعة ونسي معه الزعم القائل بأن القرن العشرين سبق أن وُصف أنه العصر ما بعد الحديث لم تكن هذه هي الحال مع تأصيل المصطلح في أمريكا الشمالية المعاصر عملياً - في الحقيقة أكرر قليلاً - بدأ تشارلز أولسن Charles Olson، الذي كتب إلى صديقه الشاعر روبرت كريلي Robert Creeley عند عودته من يوكتان في صيف عام 1951، بالحديث عن «عالم ما بعد حديث» يقع بعد عصر الاكتشافات الإمبراطوري والثورة الصناعية وكتب بعد ذلك بقليل: كان «النصف الأول من القرن العشرين هو الساحة التي ينظم عليها تحول العصر الحديث إلى ما سيغدو ما بعد الحديث أو ما بعد الغرب»⁽¹⁾ وفي 4 تشرين الثاني 1952، اليوم الذي انتخب فيه أيرنهاور رئيساً، وضع أولسن، الذي كان يقدم ظاهرياً معلومات لدليل سيرة ذاتية لمؤلفي القرن العشرين، بياناً بالغ الدقة استهله بالكلمات التالية: «تغيري هو ذاك الذي أفهم فيه أن الحاضر هو التمهيد، ليس الماضي» وينتهي

(1) تشارلز أولسن وروبرت كريلي، الرسائل الكاملة، المجلد 7، مسلتاروزا، 1987، ص. 75، 115،

241 - الرسائل المؤرخة في 51/8/9، 51/8/20، 51/10/3. الأخيرة بيان مطول، أعطاه أولسن

عنوان «القانون»، حيث فعل لرعب النووي يهي العصر الحديث. ومنذ زمن قريب جداً، صفع الباب

مطلقاً. ويكتب أولسن: الكيمياء الحيوية هي ما بعد الحديث، وعلم الإلكترونيات يخدو علم التواصل،

وصار الإنسان «صورة ذهبية» للآلة المؤتمنة. ص. 234.

يوصف ذلك «الحاضر الحي الجاري» أنه ما بعد الحديثه ما بعد الإنساني، ما بعد التاريخي.⁽¹⁾

لقد جاء معنى هذه المصطلحات من مشروع شعري مميز. فجنود أولسن السياسية تمتد إلى الصفقة الجديدة. وكان في كي وست في مطلع عام 1945 يقضي الشتاء مع مسؤولي الحزب الأصدقاء بعد الفوز الانتخابي ومنتظر منصباً رفيعاً في الإدارة الجديدة فقد كان ناشطاً في حملة روزفلت الرئاسية الرابعة ويرأس قسم الجنسيات الأجنبية في اللجنة الوطنية الديمقراطية. وهناك فجأة غير مسار حياته، وبدأ يخطط ملحمة بعنوان الغرب، تغطي تاريخ العالم الغربي كله منذ جلعامش - أوديسيوس الأخير - إلى الحاضر الأمريكي، وكتب قصيدة، أخذت في الأصل عنوان برقية، يرفض فيها المنصب العام، وليس المسؤولية السياسية. «تبقى قضايا الإنسان همأ رئيساً». وعندما عاد إلى واشنطن كتب أولسن عن ملفيل Melville ودافع عن باوند Pound، وعمل لأوسكار لانج Oskar Lange - صديق من زمن الحرب، صار عندئذ السفير البولوني في الأمم المتحدة - حاول كسب الإدارة لصالح الحكومة الجديدة في وارسو. وعارض إعادة تسمية ترومان مرشح مؤتمر الحزب الديمقراطي عام 1948 جروا القلق الذي أحدثه القصف النووي لهيروشيما وناغازاكي.⁽²⁾

لكن عندما غدا مستعداً لبدء العمل على موضوعه الملحمي، تغير اتجاهه. ففي عام 1948، كتب في ملاحظات لفرضيته: الإنسان مستقبل: الفضاء علامة التاريخ الجديد، ومقياس العمل الجاري الآن هو عمق إدراك الفضاء، كفضاء يبلغ عن أشياء وكفضاء يحتوي على أسرار إنسان يفتح المجالات الصيقة المعاصرة في تناقض مع الزمن... الإنسان كشيء، لا كتكتلة أو كشيء اقتصادي تام، هو البذرة المدفونة في كل صيغ العقل الجماعي الناشئة عن فكر ماركس. وهذه البذرة، ليس تكتيكها الذي يضمن موضوعاً أصواتها أو انقلاباتها، هو سر القوة والحق المزعوم للجماعية على عقول الأفراد. إنها الحبة في الهرم، وإذا سمح لها أن تتعفن مدة أطول على نحو غير

(1) كتف القرن العشرين - الملحق الأول، نيويورك، 1955، ص. 741 - 742.

(2) راجع كلارك وشارلز أولسن، رمزية حياة شاعر، نيويورك 1991، ص. 84، 93، 107، 112،

ملحوظ، ستفسد الجماعة الهرم كما فعلت في النازية وكما تمتلك الرأسمالية بالمثل قانوناً متناقضاً. (بضيف: الفشل الدائم في تقدير ما الذي ستفعله آسيا للجماعية، الكمية الموضوعية لناسها كافية لإزاحة الكرة الأرضية، إذا تركنا جانباً القوة الأخلاقية لزعمائها أمثال، نهرو وماو وجاهرير)⁽¹⁾ ومن هؤلاء الأخيرين، كان لأحدهم لحظة خاصة لدى أولسن. ففي عام 1944، عندما كان يتعاون مع البيت الأبيض في مكتب أخبار الحرب، غضب لانحياز الولايات المتحدة إلى نظام الكومنتانغ في الصين والكرامية للقاعدة الشيوعية في ينان Yanan. وبعد الحرب، أبقاه اثنان من أصدقائه على صلة بالتطورات الصينية هما: جن ريبود Jean Riboud، وهو مصرفي فرنسي شاب كان ناشطاً في المقاومة، صار عندئذ شريكاً في مصرف كارتية برنسون في نيويورك. وروبرت باين Robert Payne، كاتب لفرقة مالروفيّة، ومحاضر في كورنيل خلال الحرب اليابانية الصينية ومراسلاً، من ينان بعد ذلك، تقدم يومياته صورة ذهنية بتعدد محوها عن الانهيار الأحلاقي لنظام شيانغ كاي شك، وصعود بديلها ماو عشية الحرب الأهلية.⁽²⁾

في اليوم الأخير من كانون الثاني عام 1949، بعد حصار سلمي، زحفت القوات الشيوعية إلى بكين وأنهت تحرير الصين الشمالية الشرفية، وفي الحال تقريباً، بدأ أولسن بتأليف قصيدة اعتبرت رداً على عمل إيليوت الحداثي الرائع - في كلماته الشخصية، عمل معارض للأرض الياباب⁽³⁾ وقد أنهى المسودة الأولى قبل أن يعبر جيش التحرير الشعبي يانغتسي Yangtze. واستكملت القصيدة في الصيف في بلاك ماونتن. كانت شانغهاي قد سقطت، لكن كوانتجو وشونكين كانتا لا تزالان تحت سيطرة الكومنتانغ. ولم تكن جمهورية الشعب قد أعلنت بعد. لا تضع قصيدة طيور القاوند، باستهلالها العظيم الأحادي المقطع:

(1) ملاحظات للفرضية: الإتصال مستقل، boundary, 2, fl. 1-2، خريف عام 1973، شتاء عام 1974، ص. 2-3.

(2) روبرت واين، الصين إلى أين؟ نيويورك 1954، بقطة للصين، نيويورك، 1947.

(3) بالنسبة لملاحظة مخطوطة أولسن التي تعرف قصيدته بأنها معارضة قصيدة إليوت، راجع مادة جورج بترويك للزينة، قصة تشارلز أولسن "طيور القوند" وعلم شعر التغيير، أمريكان بويتري، السنة السادسة، العدد 2، شتاء 1989، ص. 56-57.

ما الذي لا يتغير / هل الإرادة بالتغيير

الثورة الصينية تحت رمز الجديد بل القديم. تبدأ القصيدة بأسطورة تحاة أنكور
وات بريش طيور القاوند الأزرق والأخضر وأحجية صحرة بلوتارك في دلفس
ويتعقب مسار تقرير ماو إلى الحزب الشيوعي الصيني - الزمان والمكان في بقا
حاد.

لقد فكرت بحرف الماء على الصخرة، وما قاله ماو

النور

لكن طائر القاوند

وفي الفجر

لكن طائر القاوند طار غرباً

إنه أمامنا،

أخذ لون صدره

من حرارة الشمس الحادة!

النقطة الغنائية مبتسرة هم الطيور بيد الصمات الأسطورية للسجموعات الرابعة

الأربع:

الأساطير هي

الأساطير. وطائر القاوند الميت المعلق

لن يشير إلى رياح مفضلة،

أو يحول دون الصاعقة. ولا، يصنعه عشا،

تركد المياه لسبعة أيام في العام الجديد.

بعيداً من أي جريان عميق في نفق مصرف ماء، ينشئ الطائر المتجه غرباً عشا

بشعاً من بقايا فريسته. ما هو رائع ومتعدد الألوان ينشأ في القذارة والعتمة:

على تلك النفايات

(فيما تتراكم تأخذ بنية شكل كوب) يولد الفتيان.

و، فيما يتغلون وينمون،
يقود هذا العش المكون من الغائط والسك المتفسخ
كتلة متقطرة نثّة.
واستتج ماو:
يجب علينا

أن نهض
ونصرف جيداً⁽¹⁾

لكن القصيدة تواصل بعزم وثبات بطريقة شمولية
النور في الشرق. نعم، يجب أن نمنح ونقتصر. لكن في الغرب،
رغم الحنمة المربّية، البهاص الذي يعطي الجميع) إذا نظرت، إذا
استطعت أن
تتحمل، إذا استطعت، طويلاً كفاية
طالما كان ذلك ضرورياً له، يجب على دلبلي
أن ينظر إلى اصفرار تلك الوردة الباقية رمزاً طويلاً جداً،
وهكذا عليك

بالنسبة للشعوب الأصلية التي جاءت ذات زمن من آسيا، وحضاراتها - مهما
كانت كنيية - كانت أقل وحشية من تلك الحضارات الأوروبية التي غزتهم وتركهم
لتعويضات أسلافهم في حياة يجب أن تستعاد. ويردد صدى بيت من قصيدة لنيرودا
Ahuras de Macchu- Picchu ترجمت قبل بضعة أشهر -
ليس موتاً واحداً، بل وفيات كثيرة،
ليس تكيفاً بل تغييراً، الرد يثبت،

(1) بشكل لداء ماو الكلمات الأخيرة في تقريره إلى اجتماع اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الصيني
الذي عقد في 25-28 كانون الأول في Yangjiagou في Shaanxi، راجع الوضع الراهن
ومهمتنا، الأعمال المختارة، المجلد 4، بكين 1969، ص. 173. عرضها أولسن في الترجمة
الفرنسية للخطاب الذي نقله له جين ريبود.

الرد هو

القانون.

- تنتهي القصيدة بالبحث عن مستقبل مخبأ في اليرقانات والأنقاض
أطرح عليك سؤالك،

هل ستكشف الغطاء عن العسل / أدن هي اليرقات؟

إنني أصطاد بين الصخور

ظهر بيان أولسن الجمالي، الشعر، الذي يستخدم الإسقاطات، في العام التالي. وغدا دفاعه عن إنشاء الحقل المفتوح تطويراً لخط باوند ووليامز المؤمن بالحقائق الموضوعية بيانه الأكثر تأثيراً. لكن تلقيه فشل بشكل عام باحترام شعار «الشكل ليس أكثر من تمديد محتوى ما»⁽¹⁾. الذي تبناه من كريلي Crealoy - في شعر أولسن نفسه. ومنذئذ لم تعامل إلا قلة من الشعراء بطريقة أكثر رسمية. في الواقع، تصنع موضوعات أولسن معارضة معقدة لا تشبه أية معارضة أخرى. لقد شرس للزرعة الإنسانية العقلانية - «نلك العريضة العربية التي عارضها الإنسان العربي نفسه بواسطتها بين كونه مخلوقاً ما في الطبيعة وتلك الكائنات الأخرى في الطبيعة التي يمكن، دون حط من شأنها، أن ندعوها أشياء»⁽²⁾ - ربما بدأ أولسن قريباً من المعنى الهایدغري للكائن باعتباره الكمال الأساسي. ومع ذلك فقد عامل السيارات كأشياء منزلية مألوفة في شعره، وكان الشاعر الأول الذي سيعتمد على سبيرتيك نوبرت واينر Robert Wiener. كان أكثر انجذاباً إلى الثقافات القديمة، ثقافات المايا وما قبل سقراط، معتبراً ولادة علم الآثار تقلماً حاسماً في المعرفة الإنسانية، لأنه قد يساعد على استعادة الثقافات القديمة. لكنه رأى المستقبل مشروعاً جماعياً لعزم الإنسان الذاتي - الإنسان «كمستقبل». كان أناكسيماندر Anaximander يكمن في إحدى نهايتي خياله وكان ريمبود Rimbaud في الأخرى. اتحل أولسن الديمقراطي

(1) الشعر الإسقاطي، الكتابات المختارة لشارل أولسن، تحرير روبرت كريلي، نيويورك، 1966،

ص. 16.

(2) الشعر الإسقاطي، ص. 24.

والمعادي للفاشية، شخصية ييتس Yeats ليدافع عن باوند لتلاؤم سجن، وكوطني قدم ربما القصيدة الوحيدة غير الممّنة عن الحرب الأهلية في الولايات المتحدة.⁽¹⁾ جاءت الثورة المعاصرة من الشرق، لكن أمريكا ألحقت بأسيا: عكست ألوان الفجر في الصين وألوان الطيران إلى الغرب ضوء مدار وحيد. العبارة التي استخدمها أولسن ليصف نفسه - بعد الوصف، عالم آثار الصباح - يدرك معظم تلك المعاني.

كان ذلك هنا، عندئذ، أن تجمعت عناصر مفهوم إيجابي للعصر ما بعد الحديث أولاً. لدى أولسن، رُبطت نظرية جمالية بتاريخ نبوتي بأجندة تجمع بين الابتكار الشعري والثورة السياسية في تقليد كلاسيكي لأنصار النظرية الطليعية في أوروبا ما قبل الحرب. والاستمرارية مع مزاج الحداثة الأصلي، في معنى كهربائي للحاضر باعتباره مستقبلاً ذا أهمية بالغة، لافتة للنظر. لكن لم تتبلور نظرية مكافئة. فأولسن، الذي ظن نفسه أنه جبان، استحوه مكتب التحقيقات الفيدرالي لارتباطات مشبوهة خلال فترة الحرب في مطلع الخمسينيات. وأغلقت كلية بلاك ماونتن Black Mountain، التي كان آخر مديريها، أيوبها عام 1954. وعذا شعره، في سنوات الرجعية، أكثر تيهاناً وعموصاً وفقدت دلالة ما بعد الحديث أهميتها

نيويورك - هارفارد - شيكاغو

مع نهاية الخمسينيات، عندما ظهر المصطلح ثانية، انتقل إلى أيدي أخرى، بطريقة عرضية إلى هذا الحد أو ذاك، باعتباره علامة سلبية لما كان أقل من حديث لا أكثر. وفي عام 1959، استخدم سي رايت ميلز C. Wright Mills وإرفنج هو Irving Howe، ليس مصادفة، فكلاهما ينتميان إلى بيثة يسار نيويورك الجديد، المصطلح بهذا المعنى. فالباحث الاجتماعي، استخدم المصطلح، في أسلوب أكثر سخرية، ليشير إلى عصر امتلكت فيه مثل الليبرالية والاشتراكية الحديثة كل شيء لكنها

(1) حكايات الرب الأخيرة، التي تبدأ بـ: القذوم يولجحه العنات كبدائل كل للحر/ للأمريكيين، وتنتهي بـ: لم يسرع غرائث/ هو فقط امتلكها الأكثر // أكثر من الميت الأخير. فقرر الشعائر ذات المعاني الجيدة في قصيدة من أجل قتلى الاتحاد.

اتهارت، لأن العقل والحرية قسما الشركة في مجتمع ما بعد حلثائي بين اندفاع أسمى وتكنيف فارغ.⁽¹⁾ واستعاره الناقد في نبرات أكثر اعتدالاً ليصف عملاً أدبياً تخيلياً معاصراً غير قادر على تحمل التوتر الحداثي في مجتمع يحيط به لم تعد أسامه الطبقية متبلورة مع ازدهار ما بعد الحرب.⁽²⁾ وبعد عام، أعطى هاري ليمن Harry Levin فكرة أشكال ما بعد الحداثة انعطافاً أكثر حدة معتمداً على استخدام نويشي، ليصف أدباً متوسط الجودة رفض معايير الحداثة الثقافية الصعبة لصالح توليفة جبين متوسط مسترخ - رمز للمشاركة في جريمة بين الفنان والبورجوازي، عند مفترق طرق مشبوه بين الثقافة والتجارة.⁽³⁾ هنا تكمن بدايات نسخة ازدرائية على نحو لا لبس فيه لما بعد الحداثة.

في الستينيات، تغيرت بوصفها إشارة عرضية ثانية، ولا تزال كذلك إلى حد كبير. وعند منتصف العقد، خاطب الناقد ليزلي فيدلر Leslie Fiedler، التقيض المعتدل لـ ليفن، مؤتمراً رعاة مؤتمر الحرية الثقافية، الذي أنشأته وكالة المخابرات المركزية للعمل على الجبهة الثقافية في الحرب الباردة. وفي هذه البيئة المهيضة، أعلن فلهير حساسية جديدة في أوساط الجيل الشاب في أمريكا، الذي كان مكوناً من «المنوذير

- (1) نحن في نهاية ما يدعى العصر الحديث، مثلما أعقبت العصور القديمة قرون عديدة من الهيمنة القترقية التي يدعواها الغربيون محلياً عصور الظلام، هكذا الآن العصر الحديث تنقته فترة ما بعد الحديث، سي رابيت مولر، الخيال السوسولوجي، نيويورك 1959، ص. 165-167.
- (2) لإفغ هو، مجتمع الجماهير، والرواية ما بعد الحديثة، Partisan Review صيف 1959، ص. 420-436، التي أعيد طبعها في Modern Decline نيويورك 1970، ص. 190-207 مع حاشية. مقالة هو، على الرغم من أنها لا تشير إلى عمل مولر، فإنها تعتمد عليه بشكله واضحة، ولا سيما في اللياقة البيضاء راجع خاصة وصفه لمجتمع الجماهير، أنه يصف ممن يتلقى المعونة الاجتماعية ونصف من العسكر، الذي تنهار فيه الأوساط الاجتماعية المتمسكة.
- (3) ما هي الحداثة؟ The Massachusetts Review آب 1960 ص. 609-630، أعيد طبعها في مقتطفات، نيويورك 1966 ص. 271-295، مع ملاحظات تمهيدية.

من التاريخ» - المتحولين الثقافيين، الذين كانت قيم اللامبالاة وعدم الارتباط وعقائير الهلوسة والحقوق المدنية تجد عبارات الترحيب بها في أدب جديد ما بعد حديث⁽¹⁾ هذا، أوضع فيدلر لاحقاً في مجلة البلاي بوي Playboy، ما سيعبر الطبقات ويمزج الأجناس الأدبية، وينكر السخرية والوقار في الحداثة، دون الحديث عن تمييزه بين النوعية الجيدة والنوعية الرديئة، في عودة غير مقيمة إلى الأعمال الوجدانية والمحاكاة المضحكة. وبحلول عام 1969، يمكن رؤية تخلي فيدلر عما بعد الحديث في مزاعمه عن الانعتاق الشعبي والتحرر الغريزي، فيما يقدم صدى مجرداً من السياسة بتعمق عن انتفاضة الطلاب في ذلك الوقت، بطريقة أخرى، يجب ألا تنسب إلى اللامبالاة في التاريخ.⁽²⁾ ويمكن كشف انحراف مماثل في سوسيولوجيا أميتاي إيتزيوني Amitai Etzioni، الذي اشتهر فيما بعد لتبشيره بالجماعة الأخلاقية، والذي كتابه «المجتمع النشط» - المكرس لطلابه في جامعتي كولومبيا وبركلي في سنة انتفاضة الحرم الجامعي - قدم فترة ما بعد حديثه، تبدأ من نهاية الحرب، التي كانت تدهار فيها الشركات الكبيرة والخب الراسخة، واستطاع المجتمع لأول مرة أن يغزو في وضع ديمقراطي أي كان مسيد نفسه.⁽³⁾ وعكس حجة الخيال السوسيولوجي هو كل شيء إلا أن يكون كاملاً.

لكن إذا عكس فيدلر وإيتزيوني استخدامات هو وميلز بتناسق صارم، وكانت كلها لا تزال ارتحالاً اصطلاحياً أو أحداثاً وقعت مصادفة. وما دام الحديث - سواء كان جمالياً أو تاريخياً - هو في المبدأ ما يمكن أن يسمى المطلق الحاضر، فهو يخلق صعوبة غريبة لتعريف أية فترة بعده، وذلك سيفيره إلى ماضي نسبي. وفي هذا

- (1) المتجولون للجدد، Partisan Review، صيف 1965، ص. 505-525، أعيد طبعه في Collected Papers، المجلد 2، نيويورك 1971، ص. 379-400. شكاه، كم يمكن أن يتوقع، من هذا النص في دراسة شديدة الشكوى في نيويورك Intellectual commentary في تشرين الأول 1968، ص. 49، وأعيد طبعها في Modern Decline، المجلد 2، ص. 260-261.
- (2) اعبر الحدود، ارمم الفجوة، مجلة البلاي بوي 1969، ص. 151-230، 252-258، وأعيد طبعها في Collected Papers المجلد 2، ص. 461-485.
- (3) المجتمع النشط (نيويورك 1968)، ص. 711، 528.

المعنى، فإن القيام بتغيير سابقة بسيطة - تشير إلى ما سيأتي لاحقاً - مُتضمنٌ عملياً في المفهوم بذاته. وذلك ما يمكن أن يعوّل عليه إلى هذا الحد أو ذاك مسبقاً ليتكرر حينما يحتاج الضال إلى علامة فارقة مؤقتة يمكن الإحساس بها. وكان لجوء هذا النوع إلى المصطلح ما بعد الحديث ذا أهمية ظرفية دائماً. أما التطور النظري فمسألة أخرى، ففكرة ما بعد الحديث لم تمتلك أي انتشار حتى السبعينيات. ■

ARCHIVE

الترجمة في ضوء رؤيت العالم وثقافة النص

ت: أ. د. عبد القادر سلامي^(*)

تسعى الدراسة التالية إلى الوقوف على مضامين ونماذج من هذه الأقول التي قد تتملر ترجمتها على أكثر المترجمين مراساً من لغة الغرب وإليها، ناهيك عما قد يتعلم منها خاصة إذا قام عليها غير المختص من الأفراد أو المجامع، غير المضطلع من لغة تكثر فيها المقابلات الحية معجماً المفية تدلوا في اللغة الهدف والعربية أهمها في الوقت الراهن، مستعرضين ذلك من حيث الواقع والأسباب.

* تقديم:

لئن ارتبطت الترجمة بمعان لغوية أهمها: سيرة فرد من الناس أو تاريخ حياته أو تفسير الكلام وشرحه أو التفسير لما عجم واستغرب⁽¹⁾؛ فإن المنظرين والكتاب المترجمين يتفقون على أنها تعني من حيث الاصطلاح: نقل كلام أو نص من لغة إلى أخرى⁽²⁾. فابن المقفع (ت142هـ) عند ابن السديم (ت438هـ) أحد النقلة من الفارسي إلى العربي⁽³⁾. ويمد عادل زعير أحد هم في العهد الحديث وليس أي

(*) قسم اللغة العربية وآدابها — كلية الآداب والعلوم — جامعة تلمسان.

(1) ينظر: الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، 1928/5، مادة (رجم) والفيروز أبهدي: القاموس المحيط، 4/ 84، مادة (ترجم) وابن منظور: لسان العرب، 12/ 229، مادة (رجم) وإبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، 1/ 83، مادة (ترجم).

(2) ابن اللذوم: القهرست، ص 523.

نقل لنص في لغة إلى نص في لغة أخرى هو الترجمة، إذ إن للنقل قواعد محدّدة لا بدّ من أن نراعيها، وإلاّ فقلنا الحقّ في تسمية النص المترجم ترجمة.^(١)

هذا، وتظل رؤية العالم وثقافة النص هما المناخ الذي يحدد طبيعة العمل وأدواته، إذ تختلف الترجمات الإبداعية للنصوص المخالدة مثل الإلياذة لهوميروس والكميديا الإلهية للنايتي عن راوية لتشارلز ديكنز دون الانتقاص طبعاً من قيمة هذا الأخير. والمترجم في أثناء العمل يستخدم ذاكرته اللغوية وذوقه الجمالي في قراءة النص قبل استحضار أدوات العمل، وهنا لا بدّ من التذكير بأن المترجم غير المتذوق لجماليات النص بلغته الأصلية غير قادر على نقلها إلى لغة أخرى مهما كان هذا المترجم قديراً ومتمكناً من تقنيات الترجمة.

١ - الترجمة ورؤية العالم:

هناك وجهة نظر في هذا الشأن قدّم لها عالم اللغة الألماني الشهير «إدوارد سابير» وطورها تلميذه «هينامين لي ورف»، لذلك نمت تسميتها بنظرية «سابير - ورف»، في حين فضل بعضهم تسميتها بـ «النظرية الاتصال اللغوي»، ومفادها أنّ الترجمة بين لغتين مختلفتين أمرٌ مستحيلٌ. ولئن كاتب لا نرقى إلى مستوى الإجماع، على الرغم من كونها على درجة كبيرة من الأهمية، إلاّ أنّه يمكن التعبير عن تلك النظرية بطرق عدة وبدرجات متباينة وإذ كانت الصياغة الشائعة لها تقول: «يؤثر تركيب لغتنا بدرجة كبيرة على الطريقة التي نستوعب العالم بها».^(٢)

لقد اشتغل «ورف» مفتشاً في تأمين الحرائق قبل اشتغاله بعلم اللغويات، فأمكنه وفق تحريات قام بها حرص العمال في تعاملهم مع أنابيب الغاز الملأى، في مقابل تراجع ذلك الحرص عند التعامل مع الأنابيب الفارغة. وهو تصرّف غير سليم؛ لأنك إذا أشعلت ثقاباً في أنبوب مملوء فإنّ الغاز يشتعل على الفور، أمّا إذا أشعلت أنبوبة فارغة فإنّ الغاز المتبقى داخلها والمتبخّر سيفجر بعنف، لذا تمكّن «ورف» من أن يستنتج وجود شيء ما يحوم حول معنى كلمة «فارغ» والتي حتّت العمال على مثل هذه اللامبالاة أو هذا الفعل الطائش.^(٣)

(١) أسعد مظفر الدين حكيم: علم الترجمة النظري، ص 40.

(٢) ر. ل. تراشك: أساسيات اللغة، ص 70.

(٣) المرجع السابق، ص 70 - 71.

إن مسألة تعذر الترجمة في الأساس تنطلق من فكرة أن لكل لغة نظرة مختلفة ورؤية خاصة للعالم. هذه الرؤية التي تجعل رجل الإسكيمو يعبر بالفاظ وتعايير متنوعة عن مختلف حالات وأسماء الثلج وتجعل من العربي يتقن في وصف الإبل وما يدب في الصحراء، هي التي تجعل من طبق اللحم الحلو بالبرقوق الذي يعدُّ أشهر الأطباق في منطقة المغرب العربي، محط ربة وشك في المشرق الذي يعدُّ أكل اللحم النيس من المقبلات الشهية (الكبة النيئة). وكذلك فكلمة «حلزونات» Escargot مرتبطة بذهن الفرنسي بفكرة الاختصاص الرفيع للمطبخ الفرنسي، بينما هي تشير عرف الألماني واشتملزه.⁽¹⁾

ولا غرو أن «أولت المدرسة الألمانية، ومن أقطابها رايس وفيرمر (1991م) أولوية قصوى لركن الثقافة في الترجمة، إلى درجة أن سنيل - هورنبي (1988م) أجزمت أن الترجمة تقع بين ثقافتين لا لغتين».⁽²⁾

كما أن الحديث عن ثقافة النص يعني الحديث عن وظيفة العلامة أو الإشارة اللغوية «sign(e)» التي تكتسب طبيعتها ومشروعيتها من النسق اللغوي «السياق»⁽³⁾

(1) ينظر:

Wills «w. «The science of translation problems and methods» gunter, p 40.

(2) محمد النيدوي: الترجمة والتواصل، ص 81.

(3) يدل السياق من حيث الاصطلاح على نتائج للكلام وأسلوبه الذي يجري عليه. ويقصد به جوار الكلمات في التلاصق الركني الذي للجمل في الملفوظ أي ما يسبقها وما يلحقها من معرّات، وصلة ما تعدّ العوامل الصوتية النحوية والصرفية في تركيب الكلام مظهراً سياقياً أو تركيبياً. كما يقصد به ما يصاحب اللفظ مما يساعد على توضيح المعنى وقد يكون التوضيح بما تُردّ فيه اللفظ من الاستعمال وقد يكون ما يصاحب اللفظ من غير الكلام مضمراً للكلام؛ وقد تكون العلاقة بين هذا الكلام وبين كلام آخر أو غير كلام مدعاة إلى استعمال اللفظ بالطريقة التي يستعمل بها في اللغة. وهو بذلك «جسم حي» أو مجموعة من المواقف والإمكانات المتفاعلة، وفيه تقاطعات مستمرة. ومن مظاهر ذلك مثلاً مجاورة الأصوات بعضها ببعض في كلمة ولعدة أو في كلمتين، فالتقاء صوتين في سياق واحد قد يؤدي إلى التصرف في أحدهما بالإبدال؛ إذ ليس كل حرف صالحاً لأن يجاوره حرف آخر. كما أن شكل المقطع ومخرج الحرف وصفاته واللمحقات الصرفية وغير ذلك هي العوامل التي تحدد ورود حرف بعينه في موقع بعينه أو عدم وروده. وهو ما أطلق عليه ابن خلدون (ت 808هـ) الأداء والأسلوب، وأكد أنه «عبارة عن المبتذل الذي يتسج فيه التركيب أو اللقب الذي يقرع، ولا-

في علاقاتها الجدلية بالعلامات الأخرى والتي تشكل في مجموعها وحدات النص ضمن وظيفته التواصلية وضمن العلاقة التالية:

المرسل - النص - المتلقي

أي إن النص هو الإطار الناقل للعلامة اللغوية مع اعتبار أن المرسل هو في الوقت نفسه متلقٍ والعكس صحيح⁽¹⁾.

2 - الترجمة وثقافة النص:

تعدُّ ثقافة النص واحدة من أهم إشكاليات الترجمة أولاً وهي المقابل أو المجاور الدلالي في اللغة المنقول إليها، مع العلم أن المقابل أو المجاور لو تطابقا مع الأصل تبقى جمالية العلاقة بين الدوال والمدلولات في النص ناقصة لغياب عناصر أخرى مثل الوزن والقافية في العمل الشعري.

وقد ساق الباحث عدي جوي للتمثيل لذلك مقطعاً لقصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش بعنوان «أبيات غزل»⁽²⁾، وهو مقطعٌ على بساطته يعطي مثالا تطبيقيا ناجحاً لما يسمى بثقافة النص:

أُتِيقَن فوق فراغي جَمَامَة

سرجعُ إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، أي التحو، ولا باعتبار إفادته كما للمعنى من حوامل التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب، فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجعُ إلى صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار تطبيقها على تركيب خاص، وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التركيب وأنشأها ويحدها في الحيل كالقالب والمنوال ثم ينقل التركيب الصريحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرسمها رسماً، كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال حتى يتسج القالب بحصول التركيب الوافية بمقصود الكلام ووقع على الصورة الصريحة باعتبار مكنة اللسان العربي فيه، فلن لكل فن من الكلام أسلوب تختص فيه وتوجد فيه على أسماء مختلفة». (ينظر على التوالي: إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، 465/1، مادة (ساق) وينظر: عدنان ذريل: اللغة والدلالة، ص 160 وتلمس سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 13 - 176، 318، 44 - 45 ومحمد أحمد أبو الفرج: المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، ص 16 أو تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، ص 163 أو ابن خلدون: المقدمة، ص 569 - 571.

(1) عدي جوي: إشكالية الترجمة وثقافة النص مجلة أفق الثقافية، عدد فبراير 2000

(2) محمود درويش: ديوانه، ص 210 - 213.

تغمّس متقارها في فمي؟
وكفك فوق جبيني شامه
تخلّد وعد الهوى في دمي؟

وقد حاول في ترجمته إلى الإنجليزية أن يبرز المعايير الدلالية لكلمتي «حمامة» و«شامة» التي تعطي للمقطع مناخاً خاصاً، وإن كان لا يدعي أنه نجح تماماً فقال:

to my mouth, in Immersing her peak, Your palm a mole eternalizing the
promise of love in my blood.

لتحليل ثقافة النص في هذا المقطع، علينا أولاً أن نقرأ اللعبة الدلالية لمحمود درويش في توظيف كلمتي «حمامة» و«شامة». فقد وجد الباحث عدي جوني في أثناء عرضه للنص على بعض من طلاب الجامعة من الجنسين «خمسة طلاب وست طالبات» لم يسبق لأي منهم أن سمع حتى باسم محمود درويش، كما أسمعهم القصيدة مغناة بصوت وألحان الفنان المدع البحريني خالد الشيخ. وقد توزع الطلاب على جنسيات مختلفة، أسترالية، يابانية، وأميركية، وسيرلانكية، ويابانية، وماليزية، حيث طلب من كل طالب وطالبة أن يكتبوا اقتطاعاتهم بعد قراءة الترجمة وقبل سماعها مغناة ومن ثم بعد سماع الأغنية. وحاءت النتائج على الشكل التالي: (1)

- استغرب الأميركيون استخدام الحمام في الصورة التي رأوا فيها تضمينا غير مباشر لفعل جنسي «implication sexual» إلى جانب أن الحمام طائر مزعج، في حين وجد الطلاب الأستراليون العلاقة بين الحمامة والشامة غريبة نوعاً ما.
- أما الطلاب اليابانيون، فقد فهموا المغزى من رمز الحمامة كونها رمزاً للسلام حالهم حال نظرائهم من سيرلانكا وماليزيا، في حين استطاع طالب أسترالي واحد أن يربط الحمام برمز السلام، وعند سؤاله له عن السبب اكتشفت أنه يحضر لدراسة الماجستير في شؤون الشرق الأوسط. في حين أن طالبة أسترالية أخرى، وهي متزوجة وأم، رأت في صورة الحمامة رمزاً للأمومة.

(1) عدي جوني: إشكالية الترجمة وثقافة النص مجلة لثق الثقافية، عدد فبراير 2000

- أما بالنسبة لصورة الشامة والخلود فقد استغرب الجميع توظيفها في قصيدة غزلية على أساس أن الشامة جسم غريب يحمل في خفاياه احتمالات التحوُّل إلى سرطان، في حين أشار طالبٌ واحدٌ يدرس الطب إلى أن الشاعر ربما استخدم الشامة دلالة على تأصل الحالة الوجدانية لدى الشاعر بما أن الشامة لا يمكن إزالتها إلا بالاستئصال.

وبعد هذا أمكن الباحث المستقري أن يخلص إلى أنَّ استخدام مفردة واحدة أعطى النص عدة مفاهيم دلالية تبعاً لثقافة كل متلقٍ وفق بيئته المهنية أو الدراسية أو حتى الاجتماعية مما يؤكد أن النص يستحضر في وجوده مناخاً تفسيرياً خاصاً يستيع مستويات متعددة للعبة الدلالية، مع التذكير بأن النص الإنجليزي لهذا المقطع يفتقر إلى جماليات الأدوات الشعرية وتسياب القافية والحصوصية الغنائية التي عادة ما تتمتع بها نصوص محمود درويش والأطرف من ذلك أن انطباعات الطلبة اختلفت تماماً بعد سماع الأُغنية إذ أشار الجميع إلى نبرة الحزن في المقطع الملحن. وهذا يدل على تعبير المعنى الدلالي للنص لدى جمعه مع وظيفة تعبيرية أخرى تمتلك أدواتها الفنية الخاصة.⁽¹⁾

وبناءً على ما تقدّم فإن النص المترجم عادة ما يصطدم بإشكالية ثقافة النص المنتج عبر علاقات لغوية تحكم فيها آليات دلالية تختلف عن تلك التي تعودها السامع أو القارئ، الذي قد يفهم النص لكنه ليس من المحتم أن يتلوق معناه الجمالي. فلو عدنا إلى نص محمود درويش وقارناه بطريقة تحليلية معمقة لوجدنا أنَّ النص يتوزع على مساحات دلالية مرتبطة بالواقع الفلسطيني الذي يرى في الحمام رمزاً للسلام في صراعه اليومي لإثبات وجوده على أرضه وربما يرى بعضهم في ذلك الرمز، كما وظفه محمود درويش، دعوة للتعايش لو افترضنا أن المخاطب هنا هي فتاة يهودية. أمّا بالنسبة للشامة فهي بالنسبة للقارئ العربي واحدة من معايير الجمال التي تضيف على المحبوبة حسناً آخر إلى جانب علاقتها العضوية المباشرة بالجسد، رمزاً للعلاقة الحميمة.⁽²⁾

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع السابق.

3. الترجمة في الميزان:

ولئن ساد الاعتقاد أيام جورج مونان بأن الترجمة في الأدب الروائي والمعاصر بشكل عام أقل حدة منها في الشعر⁽¹⁾، فإن ما أقره الكثير من المنظرين والأدباء المترجمين من أمر عدم قابلية للشعر للترجمة يبقى اعتقاداً فيه كثير من الصحة⁽²⁾. فالعقبة الكأداء التي تقف أمام ترجمة أي قصيدة من لغة إلى أخرى تتمثل في أن الصور الشعرية قد يكون لها رنين وإيحاء مختلفان من لغة إلى أخرى، فما يعد عميقاً ومبتكراً في لغة ما قد يبدو سطحياً وسطيحاً في لغة أخرى تبعاً لطبيعة الأجواء اللسانية والثقافية والحضارية التي تلف كلتا اللغتين. وحين تفقد القصيدة، من جراء الترجمة، موسيقاها ومزاياها العروضية والبلاغية فإنها تفقد الكثير، وقد تتحول إلى نثر معايد تافه⁽³⁾.

وهو بُعد أدركه الحافظ في وقت مبكر. فقد بدا واضحاً في إنكار قابلية الشعر للترجمة، وله في ذلك حجج مبنية في كتاب الحيوان، منها قوله: «فوضيلة الشعر مقصورة على العرب، ومن تكلم بلسان العرب والشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظم وطل ورثه، وذبح حسنه وسقط موضع التعجيب لا كالكلام المنثور»⁽⁴⁾.

- (1) جورج مونان: علم اللغة والترجمة، ص 105. والجدير بالذكر هنا إلى أن الفصل يرجع إلى جورج مونان في إعادة طرح الموضوع مجدداً في كتابه «les belles infidèles» (1955) (الجميلات الخائئات)، وقد تطرق فيه إلى الحجج التي ساقها Du Bellay (1549) والتي من أهمها تعذر ترجمة أحد الأبعاد الأساسية للغة ألا وهو القيد الشعري. ينظر: M. Les Belles Infidèles, Georges, p15.
- (2) خلص جاكوبسون إلى أن الشعر لا يمكن ترجمته، وما يمكن عمله فقط هو نوع من الإبدال الخلاق. ينظر: R. Jacobson, Essais de linguistique Générale, p238.
- (3) إنعام بيوض منور: الأساليب التقنية للترجمة، ص 42.
- (4) الجاحظ: الحيوان، 74/1 — 75. ومنها قوله كذلك: «وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحوّلت أداب الفرس؛ فبعضها أزداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حوّلت حكمه العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن؛ مع أنهم لو حوّلوه لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره النعم في كتبهم، التي وضعت لمنافعهم وقوتهم وحكمهم». ينظر: المصدر السابق، 75/1.

وإذا كان الجاحظ قد أقرَّ بأنَّ «الكَلَامَ الْمَنْثُورَ الْمُبْتَدَأُ عَلَى ذَلِكَ أَحْسَنُ وَأَوْقَعُ مِنَ الْمَنْثُورِ الَّذِي تَحَوَّلَ مِنْ مَوْزُونِ الشُّعْرِ»⁽¹⁾ فإلى أيِّ مدى يصلح النصُّ النثري للترجمة؟

إنَّنا لا نجتنب الصَّواب إذا رأينا في الإجابة على هذا السؤال ما رآه جورج مونان من أنَّه بدلاً من القول بأن كلَّ شيء يمكن ترجمته أو من كلِّ يتعلل ترجمته، فإنَّه يتعيَّن علينا أن نبدأ بحصر منهجي لكلِّ الوقائع غير القابلة للترجمة ووصفها في مدونة معينة.⁽²⁾

وهذا التصنيف المنهجي يشكل في الوقت نفسه تصنيفاً لصعوبات الترجمة، والإلمام بهذه الصعوبات يشكل إحدى الخطوات الأولى لحلها والتمثلة في البحث عن المنهج الأفضل أو الأسلوب الأمثل في الترجمة. و الهدف الأول من وضع المناهج والأساليب هو تقنين عملية الترجمة بغية تضييق هوامش الخطأ فيها والارتقاء بهذا الفرع من مروع المعرفة إلى مستوى الصرامة العملية. وما الحالات التي أمكننا إحصاؤها عن تعدد الترجمة، وهي حالات خاصة جدَّة، لا تشكل من الناحية العملية عقبات يصعب تجاوزها أو تخفيفها حجة دافعة لاستحالة الترجمة.⁽³⁾

ومهما كانت الأسباب وراء تعدُّ الترجمة على آيَّام الجاحظ⁽⁴⁾ أو بعده بقرون⁽⁵⁾، فإنَّ مهمة المترجم الأدبي تتمثل فقط في نقل قصيدة أو رواية من لغة إلى أخرى ولا

(1) الجاحظ: الحيوان، 75/1.

(2) جورج مونان: علم اللغة والترجمة، ص 33.

(3) إيليام بيوض: الأساليب التقنية للترجمة، ص 48.

(4) يرى بعض الدارسين المحدثين إلى أنَّه كلُّ لحركة الترجمة تُقرِّبها في ازهار المضارة العنسية، إلَّا للترجم إجمالاً ما خلَّت من بعض تشوُّبات. فالإلهام في النصوص كان شائعاً والتفسير السوء مألوفاً. وقد يكون مردُّ هذا إلى التعليل التقنية في لغة الضناد، لو إلى النُّقل عن غير الأصل، أو إلى جهل بعضهم اللغة المترجم منها وإليها، أو كليهما معاً، علماً بأنَّ الترجمة في تلك الأيام كانت تتم غالباً من السريانية، والترجمة السريانية بدورها عن اليونانية. ونظر تجميل جبر الجاحظ في حياته وأبيه وفكره، ص 96 - 97.

(5) ينظر في هذا الصدد: London, J. C. : Alinguistic Theory of Translation, Catford: 1965, p 94 و جورييف ميشول شريم: منهجية الترجمة التطبيقية، 1982م، ص 107، 128.

تتمثل في التمييز عنها أو الإتيان بأفضل منها. وعلى المترجم أن يمي أنه على الرغم من أنه من المستحيل أن تنقل من لغة إلى أخرى تلك الدقائق الخفية للعبارة والصوت واللغة التي تجعل من أي قصيدة وجوداً واقعياً منفرداً، فالشاعر يمكن ترجمته إذا كان المترجم من الشاعرية ورهافة الحس بحيث يستطيع أن يلج عوالم الشاعر الحميمة، وأن يكون متمكناً من اللغتين، متقناً لهما، وأن يستوعب معجم الشاعر الخاص ويلم بإيحاءاته وينقلها بأمانة لا تفوق عبقرية الشاعر ولا تخذلها، الأمر الذي يعزّز من دور الترجمة في تقريب الهوية بين الثقافات الإنسانية والتي أسهم فيها رجيل من المترجمين الأفاضل أمثال: خالد بن يزيد بن معاوية (ت 85هـ) ويوحنا ابن البطريق، وابن الناعمة الحمصي، وثابت بن قرة (ت 288هـ)، وحنين بن إسحاق (ت 260هـ)، وحبيب أو يشوع بن فريز، وثفيل بن توما (تيوفيل)، وابن وهيلي، وابن صيدلي، وابن المقفع، وغيرهم⁽¹⁾ على أيامنا كثير، نذكر منهم ميخائيل نعيمة⁽²⁾ وعادل زعير شيخ المترجمين العرب في عصرنا الحديث.⁽³⁾

ولكن لم تكن الترجمة منذ أن **اشغلت جسراً للتواصل** بين الثقافات المختلفة، مشروعا تقوم عليه المؤسسات دون الأفراد، ولنا في بيت الحكمة قديماً والمجلس الأعلى للثقافة في مشروعه القومي للترجمة بمصر حديثاً، فإن أمرها يجب أن يسند في الحالتين إلى من يمتلك ناصية العلم ويسلك في أدائها مسلك أصحاب الرسائل.⁽⁴⁾

- (1) ينظر: ينظر على سبيل المثال: الجاسط: الحوي، 76/1 وابن اللديم: القهرست، ص 523 ومصطفى الشكعة: معالم الحضارة الإسلامية، ص 140 - 145.
- (2) ويعد من الرواد الذين نهوا في أوائل العشرينات إلى ضرورة الترجمة وخطورتها، وأعد للممارسين لها منها ترجمته لرواية «التي» لسانها جبران خليل جبران (1882 - 1931م) وقد صدرت من مؤسسة نوافل، بيروت، سنة 1936م. ينظر نصني زينة: أثر الترجمة في تكوين البلاغة المصرية، ص 212.
- (3) ينظر: ديع فلسطين: عادل زعير مترجم ذو رسالة، ص 3.
- (4) ذهب محمد شرف سنة 929م في أمر الترجمة والمترجمين يقول: هوذا سائر معبري هذا القزبان ومترجموه في نقل اللغات الأجنبية على طرق مختلفة، فابتدع هذا أسلوباً جرى عليه خالفه فيه غيره، واستثنى آخر سنة لم يسأره عليها أحد، وصار كل مترجم يضع لنفسه مذهباً لتصوير الألفاظ والمعاني أو لتعريبها، والمطلقات الكلام والكسنة بالأعنة، ووضعوا أوضاعاً وصيغت ألفاظاً بطرق

المصادر والمراجع

أ - العربية:

- ابن خلدون: المقدمة، ابن خلدون، عبد الرحمن محمد: مقدمة ابن خلدون، ط2، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 1416هـ - 1996م.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت، لبنان، 1956م.
- ابن النديم، محمد بن إسحاق، تحقيق مصطفى الشويهي، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1406 هـ - 1985م.
- أبو الفرج، محمد أحمد: المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، ط1، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، 1966م.
- أنيس إبراهيم ومتمصر عبد الحليم والصوالحي عطيه، وأحمد محمد خاف الله: المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت.
- بيوض إمام: الأساليب التقنية للترجمة، دراسة نقدية مقارنة لأساليب الترجمة من منظور الأسلوبية المقارنة لغنيي وفارليي، ونظرياتها على الترجمة الأدبية في ترجمات كتاب النبي «الجبران خليل جبران»، رسالة ماجستير مقدمة إلى معهد الترجمة في جامعة الجزائر، تحت إشراف الدكتور حمدان حجاجي، سنة 1992م.
- تراسك ر. ل.: أساسيات اللغة، ترجمة رانيا إبراهيم يوسف، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.
- الحافظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الحافظ: الحيوان، ط3، تحقيق وشرح عبد السلام محمد بن هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1388هـ - 1969م.
- جبرا جميل: الحافظ في حياته وأدبه وفكره، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر.
- الجوهري، إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1404هـ - 1984م.

مختلفة لا تؤدي المقصود منها، وشطّ المحرّرون عن الصواب شطناً بعداً. وجاء فيما ظهر من الكتب العلمية المعرّبة مدارس الحكومة أو والتي تدّرس في ما نشر في الصّحف اليومية والمجلّات حلّط كبيره. المرجع السابق، ص212.

- جوني عدي: إشكالية الترجمة وثقافة النص . مجلة أفق الثقافية الإلكترونية ، عدد فبراير 2000م.
- حسان تمام: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1400هـ - 1979م.
- الديبلاوي محمد: الترجمة والتواصل، دراسة تحليلية عملية لإشكالية الاصطلاح ودور المترجم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.
- درويش محمود: ديوانه، ط6، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، 1987م.
- ذريل عدنان: اللغة والدلالة - آراء ونظريات الكتاب العرب بدمشق، 1981م.
- زينة حسني: أثر الترجمة في تكوين البلاغة العصرية، مجلة الفكر العربي، العدد السادس والأربعون، السنة الثامنة، معهد الإتمام العربي، بيروت، لبنان، حزيران 1987م.
- سلوم تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1983م.
- شريم جوزيف ميشيل: منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982م.
- الشكعة مصطفى: معالم الحضارة الإسلامية، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1982م.
- فلسطين وديع: عادل زعيتو: مترجم نو رسالة، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 76، الجزء 1321هـ - 2001م.
- الفيروزآباد، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان.
- مظفر الدين حكيم، أسعد: علم الترجمة النظري، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989م.
- موان جورج: علم اللغة والترجمة، ترجمة أحمد زكريا إبراهيم، مراجعة أحمد فؤاد عفيفي، ط1، مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.

ب. الأجنبية:

_ Catford J. C. :Alinguistic Theory of Translation, London ,1965.

Georges, M. Les Belles Infidèles, cahiers du sud, Paris ,1955.

_ Harrap's, Petit dictionnaire, Anglais — Français/ Français — Anglais, Chambers Harrap Publishers td, Grande Bretagne ,1998.

_ Jacobson, R. « Essais de linguistique Générale, TL ,les éditions de Minuit ,1974.

_ Le Petit Larousse _ Larousse _ Paris _ Cedex06 ,2003.

_ Mounin «G, Les Belles Infidèles ,cahiers du sud, Paris ,1955.

_ Wills «W. «The science of translation problems and methods ,gunter narr, Verlag, Tubingen ,1982. ■

ARCHIVE

السفر إلى التخييل

سفر إلى التخييل عالم ع.ك. اونيل

ماريو بارغاس ليوس^(*)

ت: علي إبراهيم لشقر

لنرجع إلى عالم قديم لم يصل إليه العلم، والعلم الذي يزعم أنه وصل لا يقنعنا، لأن أطروحاته وتخميساته تدو لنا احتمالية وصائية، كما هي الفانتازيا والتخييل. وسوف يُخَيَّل إلينا أن الزمن لم يوجد فيه بعد. وكلّ الإشارات التي تحدّد مساره لما تظهره، والذين يمشون غائضين فيه يفتقرون إلى الشعور بجريانه، وبالحاضر وبالمستقبل وحتى بالموت، إلى حدّ يجدون أنفسهم أسرى حاضر مستمرّ يمنهم من أن يروا الـ (ما قبل) والـ (ما بعد)، إذ يستغرقهم الحاضر لرغبتهم في العيش في هذا المدى الشاسع الذي يحيط بهم إلى درجة يستهلك وجودهم (الآن) فقط، واللحظة التي يكونون فيها ذاتها. والإنسان لم يعد فيه حيواناً، لكن، قد يبدو مبالغة تسميته (بشراً). إنه يقف منتصباً على طرفيه الخلفيين، وبدأ يصدر أصواتاً وزمجات وصفيراً وعواء ترافقها كلّها إيماءات وتكثيرات كانت القواعد الأولى للتواصل مع الزمرة التي يشكلّ قسماً منها، تواصل يبرز بفضل هذه الغريزة الحيوانية التي علّمت

(*) ماريو بارغاس ليوس روائي وقاصّ ومسرحي ونقاد بيروي مخلص. ولد في لركيا عام 1936. درس الحقوق. وكانت لطروحاته لائل الحكواتر عن أدب ماركس. نال جوائز أدبية عدة، توجّه بجائزة نوبل عام 2010. من كتبه: المدينة والكلاب - البيت الأخضر - الحكواتي - السمكة في الماء... الخ.

في ذلك الوقت أمم ما يحتاج إلى معرفته: علمته ما هو ضروري كيما يستطيع البقاء حياً إزاء آلاف التهديدات والمخاطر التي تحيق به في هذا العالم حيث كل شيء يبدو متآمراً من أجل إبادته: كالضواري والصاعقة والماء والجفاف، والأفعى والحشرات والليل والجوع والمرض وذوات قدمين أخرى من أمثاله.

وقد جعلته غريزة حبّ البقاء يتوحد مع الزمرة التي يستطيع بها أن يدافع عن نفسه خيراً من دفاعه عنها لو سلم إلى مصيره الخاص. لكن هذه الزمرة ليست مجتمعاً بل بالحري، هي أقرب إلى قطع البقر أو سرب الكلاب وطرود النحل أو خصلة من الخيل مما ستسميه في نهاية القرون جماعة بشرية.

وقد كان رجال ما قبل التاريخ القلائل هؤلاء، في حركة دائمة، وعرة أو متدنّرين بالجلود إن قضت قساوة الطقس بذلك، منكبين على الصيد واللقط اللذين كانا يحملانهم على الانتقال باستمرار بحثاً عن أماكن غير مرّتدة، ويمكن لهم أن يجدوا فيها القوت الذي ينتزعونه من العالم الطبيعي من غير أن يحلّوا محلّهم، على غرار ما تفعله الحيوانات، قسماً كبيراً من الطائفة التي مارالوا ينتمون إليها، والتي أخذوا بالانفصال عنها تقيراً.

والوجود معاً ليس تعايشاً بعد. وهذه المعردة الأخيرة تفتّص نظاماً من التواصل مُحضراً، وهدفاً جماعياً متقاسماً وقائماً على قواسم مشتركة كاللغة والمعتقدات والطقوس والزينة والعادات. ولا شيء من ذلك موجود بعد ما عدا هذه الصرخة والنفض قبل المنطقي، وهذه الرعشة في الدم التي حملت أشباه الحيوانات أولئك الذين هم من غير ذيل ويقبضون على الحجارة أو العصي بسبب افتقارهم إلى المخالب والأنياب والسّم والقرون ووسائل الدفاع والهجوم التي تتمتع بها الكائنات الحيّة الأخرى، على السير والصيد والنوم معاً ليحموا بذلك أنفسهم على شكل أفضل وليشمروا بلا ريبه بخوف أقل.

إن التجربة اليومية جعلت من شعور البدائي بالخوف، استثناء من كل المشاعر والرغبات والغرائز والأهواء التي كانت ما تزال راقدة في كيانه، أولّ ما يتطوّر عند استيقاظه على الوجود.

إنه الذعر من المجهول، وهو كل ما يحيط به في الواقع. جهله بأسباب الظلام والنور، أو إن كانت تلك النجوم التي تطفو فوقه في قبة الفلك بهائم مجتحة وقائلة ستقص عليه فجأة بشكل عاصف كيما تلتهمه. فآية أخطار يخفيها فم ذلك الكهف الأسود حيث يريد أن يحتمي هرباً من العاصف المطري، أو ماذا تخفي مياه تلك البحيرة العميقة التي انثنى ليشرب منها، أو ماذا تخفي الغابة التي تغلغل فيها طلباً للمأوى والغذاء؟ فالعالم ملآن بالمفاجآت وكل المفاجآت في نظره قاتلة له: سواء أكانت عضة الأفعى المجلجلة التي اقتربت من قدميه زاحفة بين الأعشاب بشكل خفي، أو الصاعقة التي تضيء العاصفة وتحرق الأشجار، أو الأرض التي تشرع بفتة بالاهتزاز فتتفلق وتتصدع إلى شقوق تنط وتريد أن تبتلعهم. وقد كان انعدام الثقة والأمان، والخوف من كل شيء، حالته الطبيعية والمرمنة، أمر ما كان يريحه منه لمدد قصيرة للغاية، غير هذه الفرائز التي يشبعها حينما ينام أو يجامع أو يبتلع أو يتغوط. أو كان يحلم أم لا؟ إن كان يحلم بأن أحلامه لا بد لها من أن تكون مبتدلة أو وحشية كما هي حياته ذاتها، وصورة من سعبه الدائم ليؤمن الغذاء أو ليقتل قبل أن يقتل.

يقول علماء الإناسة إن الرينة كانت بعد الغذاء الحاجة الأكثر إلحاحاً عند البدائي. لأن الزينة في هذه الحالة من التطور البشري، كانت طريقة أخرى في الدفاع عن النفس، كانت كلمة سر وتعزيم ورقية وسحراً لطرد العدو المرئي وغير المرئي وإبطال قواه، كيما يشعر في نفسه أنه جزء من القبيلة ليكسب شجاعة ويتحصن من الخوف الشديد الذي يرافقه كظله ليل نهار.

وكان ظهور اللغة الخطوة الحاسمة في خروج الكائن الإنساني من حيوانيته وكان انطلاق ولادته الحقيقية، وإن تكن كلمة «ظهور» زائفة، لأنها ترجع عملية دامت قروناً، إلى نوع من فعل مفاجئ أو إلى لحظات عجابية. لكن، لما حل محل الحركات والزمجرات والإشارات عند هذه التجمعات القبلية البدائية، أصوات مفهومة ومفردات تعبر عن صور هي بدورها تعكس أشياء وحالات روحية وانفعالات ومشاعر، فقد عبرنا بلا ريب تخوماً واجتزنا هوة بين الكائن البشري والحيوان، ما كان بالإمكان اجتيازها. وقد أخذ العقل يحل محل الغريزة على أنه

الأداة الرئيسة لفهم العالم ومعرفته، ومعرفة الأشياء الأخرى. لقد زوّد الكائن البشري بقدرة منحته سيطرة لا يمكن تصوّرها على الموجودات. فاللغة تجريد، وهي عملية ذهنية معقدة تصف ما هو موجود وتحدّد مطلقاً عليه أسماء تفنّكك بدورها إلى أصوات - أحرف ومقاطع ومفردات - إذا التقطها السامع تُشكّل في وعيه مباشرة تلك الصورة التي أوحى بها موسيقى الكلمات. وباللغة صار الإنسان كائناً بشرياً، وأخذت الزمرة البدائية تصبح مجتمعاً، أي جماعة من الناس مفكرة لكونها متكلمة.

نحن على أبواب الحضارة، لكننا لمّا ندخلها. فالكائنات البشرية تتكلّم وتتواصل، وهذه الشراكة الخفية التي تقيمها اللغة فيما بينهم، تضاعف من قوتهم، أي، من قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم وإلحاق الأذى. لكن، يصعب عليّ حتى الآن الكلام عن حضارة مطلقة إذاء مشهد هؤلاء الرجال والنساء شبه العراة والموشومين بصور على أجسادهم، والمملوثين بالتمائم، والذين يزرعون الغابة بالأفخاخ ويسمّون سهامهم ليبيدوا كثيراً من القبائل الأخرى، ويضخّون بالرجال والنساء منهم إلى ألهمتهم البربرية أو يأكلونهم كما يشرّلوا على عقولهم وفنونهم السحرية وقوتهم.

وإن فكرة ظهور الحضارة تطابق في نظري مع الاحتفال الذي يُقام في الكهف أو في فسحة من الغابة حيث نرى رجال القبيلة ونساءها مقعنين أو جالسين متعلّقين حول نار تخيف الحشرات أو الأرواح الشريرة، متنبّهين مشدوهين ذاهلين، في حالة ليس من المبالغة أن نسمّيها حالة وجد ديني، وحالين أيقاظاً بسحر الكلمات التي يسمعونها، والتي تخرج من فم رجل أو امرأة، قد يكون عدلاً أن نسمّيها، وإن تكن تسمية غير كافية، ساحراً أو (شامان)، أو متطّبياً. هو وإن يكن أيضاً شيئاً من ذلك كلّ، فإنه لا أكثر ولا أقلّ من فرد يحلم أيضاً وينقل أحلامه أيضاً إلى الآخرين، كما يحلموا على إيقاع واحد معه أو معها: إنه قاصّ القصص.

وإذا تترك من يكونون هناك لخيالهم العنان مسحورين بما يسمعون، ويخرجون من حياتهم الهشة (ليعيشوا حياة أخرى) - حياة مكلوبة - بينونها بتواطؤ صامت مع الرجل والمرأة التي أو الذي يتكلّم بصوت عالٍ وسط المسرح، فإنهم يقومون من غير أن يتنبّهوا لذلك، بالشغل الإنساني الأخصّ، الشغل الذي يحدّد بأكثر الطرق أصالة وتفرداً، هذه الطبيعة البشرية التي ما تزال في طور التشكّل حينئذ. وهي

الخروج من الذات ومن الحياة كما هي مُعطاة بواسطة حركة فانتازية، ليعيشوا دقائق معدودات أو ساعات، معادلاً للواقع الواقعي الذي لم يكن من اختيارنا، بل فرض علينا بشكل مشؤوم بحكم الولادة والظروف، حياة تشمر بها عاجلاً أو آجلاً أنها عبودية وسجن نرغب في أن نهرب منه. ومن يكونوا هناك مستمعين إلى (الحكواتي) وتهلّدهم الصور التي تسكبها عليهم كلماته، كانوا أعدوا من قبل في وحدتهم وخلوتهم الحميمة في لحظات أو هبات، هذه التزميمات وإنكار الحياة الواقعية متخيلين حالمين. لكنّ تحويل ذلك إلى نشاط جماعي اجتماعي ومؤسساتي، هو خطوة فارقة في عملية أنسنة الإنسان البدائي، وفي تفعيل أو انطلاقة حياته الروحية، وولادة الثقافة وطريق الحضارة الطويل.

وإن إبداع قصص وقصصها على آخرين ببلاغة كبيرة وكأتما الغاية منها أن يجعلها هؤلاء قصصهم ويضّموها إلى ذاكرتهم، بالتالي إلى حيواتهم، هو قبل كلّ شيء طريقة حصيفة، وفي الظاهر بريئة، في التمرد على الواقع الواقعي. ولأي شيء نعارضه ونضيف إليه هذا الواقع التخيلي، واقع الأكسوبة، إذا كان هذا الواقع يملأ جوانحنا؟ إن الأمر يتعلّق بلا ريب بالحفاظ على الشيء الوحيد الموجود في نظر أولئك الأجداد ذوي الحيوانات التي صارت شبه حيوانية بسبب الروتين الكامن في البحث عن القوت اليومي، وبسبب الصراع من أجل البقاء. لكنّ تصوّر حياة أخرى وتقاسم هذا الحلم مع آخرين لم يكن في أساسه تسلية بريئة، لأنها تلهب الخيال وتطلق الرغبات بطريقة تجعل الهوة تكبر بين ما نحن عليه وما نرغب في أن نكون، بين ما هو معطى لنا وما نرغب فيه ونطمح إليه، وهو أكثر من ذلك كثيراً دائماً. ومن هذا الخلل ومن هذه الهوة القائمة بين حقيقة حيواتنا التي نعيشها، وتلك التي نستطيع تحويلها وعيشها بشكل مكذوب، تنبع هذه العلامة الجوهرية لِمَا هو إنساني، والتي هي عدم الامتثال وعدم الرضا والتمرد والمجازفة في رفض الحياة كما أعطيت لنا، وهي الإرادة في النضال من أجل تحويلها، ولكي تقترب أكثر ما تقترب من تلك التي نختارها طبقاً لأخيلتنا الفانتازية.

لَمَّا ظهر قصاصو القصص في القبيلة البشرية، وهم يظهرون دائماً ودون استثناء في تلك الجماعات البدائية التي تتطوّر إلى ثقافات وحضارات، بدأت تلك القبيلة

بشكل لا محيد عنه في التطور وتجاوز العقبات وإثراء معارفها وتقنياتها مدفوعة من غير أن تدري بهؤلاء السحرة الفعّالين الذين يملؤون أماسيهم أو ليايلهم الفارغة بقصص مبتكرة.

كيف كان قصاصو القصص أولئك الأوائل المجهولون والبعيدون والقديمون تقريباً قديم اللغات التي ساعدتهم على صياغتها، وسمحت لهم بالوجود؟ وأي قصص كان يقصّها زملاء ما قبل التاريخ وأجنّة الروائيين في المستقبل، وشاخصتهم الهادية؟ وماذا كانت تعني لحيوات أولئك الرجال والنساء في فجر التاريخ، تلك القصص الأولى والحكايات التي كانت تخلق إلى جانب الحياة الواقعية ودخلها، حياة أخرى موازية وغير منظورة، حياة مكذوبة مشكّلة من الكلمات، لكنها ثرة ومتنوعة وكثيفة، وإن يكن من الصعب دائماً قياس ثرائها. حياة مشبكة وذاتية في حياة أخرى، حياة الحقيقة التي تصيها هذه الحياة الموازية⁽¹⁾ بشكل ناعم وخفي بالعدوى، وتلوّنها وتصحّحها وتوجّهها وتلوّنها وتكملها وتعارضها؟

منذ شهر آب عام 1958 طرحت على نفسي كثيراً من هذه الأسئلة وتصورت الأجوبة الممكنة عنها، بفضل تجربة عشتها من غير أن أشك حينئذ في الأهمية التي ستكون لها في حياتي، حتى إني كتبت رواية أخذت مي عامين كاملين، وهي «الحكواتي»، وكانت تحفيّاً حياءً لعصور فجر الحضارة لما ظهرت مع قصاصي القصص بذور ما سوف تسميه بمرّ السنين وظهور الكتابة، أدباً.

حدث ذلك في كوخ واسع عند يارينا كوتشا - بحيرة يارينا - في أنحاء بوكاييا في الأمازون البيروية عام 1958. أنا كنت أحد أفراد بعثة صغيرة كانت نظمتها جامعة سان ماركوس ومعهد بيراتو الألسني من أجل د. خوان كوماس العالم المكسيكي ذي الأصل الإسباني، الذي كان يريد زيارة قبائل مارنيون الأعلى. وكانت البعثة ستطلق في اليوم التالي من يارينا كوتشا التي كانت مركز عمليات معهد بيراتو الألسني، حيث كان معنا هنا تلك الليلة مؤسسه غيرومو تاونسند، صديق لاثرو كارديناس وكاتب سيرته. حدث الاجتماع بعد عشاء باكر. أتذكر أن ألسنين عدّة -

(1) يستعمل المؤلف الضمير (هي) في إشارة لهذه الحياة. وقد لفتنا الاسم المعني صريحاً كيلا يقع لبس - المترجم.

السنين ومبشرين في آن واحد لأن المعهد إذ كان يعلم لغة السكان الأصلاء ويُعدّ نحواً وقاموس مفردات لها، كان يهدف في آن واحد إلى ترجمة الكتاب المقدس إلى هذه اللغات - قُتِموا لنا عروضاً حول جماعات الأغولرونا، والهواميسا والتشابرا التي سنزورها في رحلتنا. لكن ذلك كله كان يختلط في ذاكرتي ويمحي منها تلك الليلة، لأنّ الباعث على الإثارة ولا يمكن له أن ينسى في تلك الجلسة حدث في النهاية لما تناول الكلام الزوجان واين ويّتي أسنيل. W.B. Snell. كان هذان الزوجان الألسنيان ما يزالان شابين، وكان قضيّا سنوات عدّة - هو منذ 1951 وهي منذ 1952 - مع جماعة صغيرة من الماتشيغوا في منطقة تحدّها أنهار الأوروبامبا والبوكرتامبو وميتشاغوا، جماعة كانت عاشت حتى وصولهما من غير أيّ احتكاك بالحضارة.

يشرح لنا بيّتي واين اسنيل الاستراتيجية الحذرة التي طوّراها ليتغلّبا على عدم ثقة الماتشيغويين: فقد تحرّدا من ثيابهما ليقتريا من أكوخين تاركين لهم هدايا، مثلاً؛ ثم انسحبا كيما يعلموا أنّهما جدّا بيّة السلام. إلى أن قبلوا بهما وأووهما. وشرحا أيضاً صعوبات العيش في المسكن الجديد في الأوقات الأولى، وحماستهما لما أخذتا يتعلّمان شيئاً فشيئاً عادات مضيفهم وطقوسهم متألّفين مع اللغة المّشيغوية.

لكنّ ما حفظته ذاكرتي من تلك الليلة على شكل أكثر حيويّة وتشويقاً، كان ذكرى لن تمحي أبداً، بل تستردّ كلّما مرّ عليها الزمن، بريقها الممّدي. وكانت تلك الذكرى وليدة ما حكاه لنا في لحظة معيّنة واين اسنيل. كان وحيداً مع الماتشيغويين، لأنّ بيتي كانت خرجت في سفر، ربّما إلى المركز في يارينا كوتشا. فلاحظ اضطراباً مفاجئاً غير معهود يسري وسط الجماعة. فماذا حدث؟ لم كانوا جميعاً رجالاً ونساءً، صغاراً وشيوخاً مثارين؟ فبيّتوا له أنّ (الحكواتي) سيصل عمّا قريب (نطق واين أسنيل كلمة ماتشيغوية، وقال إن المعادل لها يمكن أن يكون «الحكواتي»). فدعاه الماتشيغويون إلى الاستماع إليه معهم. هذه اللحظة من قصّته ما سوف يحرمني من النوم ليالي كثيرة والتي سأسترجعها مئات المرات كيما أسمعها مرّة أخرى وأتخيّلها، والتي سأخضعها لفحص دقيق مرّضي، والتي سأتصور في أثناءها في مثل

ردّ الطرف فقط، الشهور والسنين القادحات بألف طريقة مختلفة. ولم يكن واين يتذكّر جيّداً بالتمام - نعم بالتمام - تلك الليلة التي قضاهما جالساً على الأرض في فسحة في الغابة ومحاطاً بجماعة الماتشغويين كلهم، مستمعاً إلى الحكواتي. وما يتذكّره بوجه خاص، كان الخشوع واللهفة التي كانوا يستمعون بها إليه، والشراسة التي كانوا يتشربون بها كلماته، وفرحهم الكبير بما كان يقصّه وضحكهم له، وانفعالهم به وحزنهم. لكن، أيّ شيء كان يقصّه عليهم (الحكواتي)؟ كان واين يعرف اللغة، لكنّه ما كان يفهم كلّ ما كان يقول. لكنه كان كافياً كيما يدرك أن ذلك المونولوج كان خبيصاً حقيقياً من أشياء متنافرة من حكايات عن سفره في الغابة، وعن العائلات والقرى التي كان يزورها، إلى نمائم وأخبار عن أولئك الماتشغويين الآخرين المبعثرين في أرجاء الغابات الأمازونية الشاسعة، وعن طقوس وأساطير وإشاعات، هي يقيناً، من اختراعه أو من اختراع آخرين، كل ذلك مختلط ومتشابك وممتزج ببعضه، وهو أمر ما كان يبدو أنه يروعج في أيّ حال مستمعيه الذين كانوا يحيون تلك الليلة في حالة من التومّع الروحي على خلاف واين اسنيل الذي كانت تؤلمه عظامه كلّها وعضلاته بسبب حليته غير المريحة؛ لكنّه ما كان يجرؤ على الانصراف كيلا يجرح حساسية سامعيه الآخرين. ولما رحل الحكواتي ظلّ أفراد الجماعة كلّها يتذكرون مجيئه طيلة أيام كثيرة مستذكّرين ومكرّرين ما كان قصّه عليهم.

وعلى غرار ما يحدث لي مع كلّ التجارب التي أعيشها تقريباً، وتنحوك من ثمّ إلى مادة أوليّة لرواياتي وأعمالتي المسرحية، فإن ما سمعته تلك الليلة في آب 1958 في بيت على ضفاف ياربنا كوتشا من الزوجين اسنيل ظلّ أولاً محزناً بشكل ثابت في ذاكرتي وكنت أتذكّره في الأشهر والسنين التالية في مدريد لما كنت أكتب روايتي الأولى، وفي باريس لما كنت أكتب روايتي الثانية، وفي ليما أو في لندن أو في الولايات المتحدة لما كنت أكتب روايتي الثالثة والرابعة، أو في برشلونة أو في البرازيل وليما مرّة أخرى، بينما كنت أتابع كتابة قصص أخرى. وتمرّ الأعوام وتلك الذكرى تعود مرّة بعد أخرى بقوة وإلحاح أكبر دائماً، مُرافقةً بنيتي في أن

أكتب ذات مرة رواية انطلاقاً من تلك الصور التي تركها في ذاكرتي الزوجان اسنيل في سفري الأول إلى الأمازون.

لا أدري لِمَ تتحول في أحيان كثيرة بعض الأشياء التي عشتها إلى حوافز قوية جداً - هي مطالب في المستقبل⁽¹⁾ - كما أبتكر انطلاقاً منها قصصاً تخيلية. لكن، في حالة الحكواتي الماتشيفوي، أعتقد أنني أعرف لِمَ أثرت في كثير من صورة هذه الجماعة الصغيرة من الرجال والنساء الحارجين حديثاً، أو هم في مرحلة الخروج من مرحلة ما قبل التاريخ، وقد أثارتهم وسحرتهم طيلة ليلة كاملة قصص هذا الحكواتي المتجول. لأن ذلك الرجل الذي كان يجوب الغابات ذهاباً ورجوعاً وسط العائلات والقرى الماتشيفوية، كان الحي الباقي من عالم مفروق في القِدَم، وكان سفير الأجداد البعيدين، وبرهاناً ملموساً على أن هناك في هذا القاع المشوش البعيد من التاريخ البشري، أو حتى قبل بداية التاريخ كانت شربة كانوا يمارسون ما أزعهم أنني أقوم به اليوم في حياتي، أي تكرسها لإبداع قصص وقصصها، ولأن ذلك الحكواتي وصلته الحميمة بأبناء جماعته كان، فوق ذلك، الرهان الملموس في بدايات المصير البشري، على الوظيفة المهمة للغاية التي كان يؤديها التخيل، هذه الحياة المكتوبة التي حلم بها واختراعها قصاصو قصص في جماعة جد بدائية ومعزولة عما نسميه الحضارة لا شك في أن ذلك الأمر كان أبعد من أن يكون مجرد تسلية، وإن يكن الاستماع إلى الحكواتي في نظر الماتشيفويين تسلية عليا ومشهداً خلب عقولهم وجعلهم يعيشون في أثناء استماعهم إليه، حياة أكثر ثراء وتنوعاً من حياتهم اليومية المبتذلة. وبعض نظام هؤلاء الحكواتيين، وهو نظام يقوم على القرابة وينقل ويجلب أخباراً تعنيهم جميعاً، اكتسب الماتشيفويون المتأثرون فوق منطقة واسعة في جماعات صغيرة تكاد تكون على غير احتكاك فيما بينها، وعياً بأنهم ينتمون إلى ثقافة واحدة وشعب واحد ويحفظون حياً بفضل تلك الحكايات ماضياً وتاريخاً وميثولوجياً وتراثاً لأن من الواضح جداً أن خطاب الحكواتي الماتشيفوي، مكوّن بشهادة واين اسنيل، من ذلك كله، وكأنه معطف مصنوع من قطع شتى.

(1) fatédicas في الأصل، أي تنبؤية - المترجم.

في عام 1985 بدأت العمل منهجياً في رواية (الحكواتي). وكنت قرأت في تلك الأثناء وسجلت المقالات والأعمال الإثنولوجية والفولكلورية والاجتماعية التي استطعت أن أستعين بها على ما يتعلق بالماتشيفويين. ولم أنفرغ لذلك العمل إلا في ذلك الحين؛ فكنت أقضي ساعات طويلة في المكتبة طالباً نصيحة أنثروبولوجيين ومبشرين دومنيكانيين كان لهم وما يزال لهم بعثات تبشيرية في الأراضي الماتشيفوية. وقمته فوق ذلك، لما أكملت النسخة الأولى من روايتي، برحلة إلى الأمازون مع بيثيته ولورينثو سيسلو وعامل الإناسة لويس رومان الذين كانوا يقومون منذ بعض الوقت بعمل اجتماعي وبحث عن جماعات ماتشيفوية في الأوروباندا الأعلى والأوسط وروافده. لقد زرت بعض هذه الجماعات واستطعت أن أتحدث إلى السكان الأصليين والمولدين والمبشرين في المنطقة. وكنت زرت من قبل في عام 1981 بمعوة المعهد الألسني في بيرانو أولى القرى الماتشيفوية التي دخلت التاريخ: لوت نوبيا (أو الور الجديد)، ونويوموندو (أو العالم الجديد) حيث سررت بقاء الزوجين اسنيل اللذين لم أرها مرة أخرى منذ تلك الليلة من عام 1958. وما زلت أنذكر الدهشة على وجهيهما كليهما، لما قلت لهما في نويبالوث، وأنا أتناول مغلي عشبة لويسا والبرعش يلتهم عقي، إن ما سمعته من حكايتهما منذ ثلاثة وعشرين عاماً خللتني عن الماتشيفويين وبالتحديد عن الحكواتي، قد رافقني هذه المدة كلها، وإني عزمْتُ على أن أكتب رواية مُستلهمة من هذا الشخص بطل قصتهما. لم يستطع الزوجان اسنيل أن يصدقوا ما قلته لهما. فقد صار لديهما طبعة من الكتاب المقدس باللغة الماتشيفوية، أطلعاني عليها. وكلاهما نشر أعمالاً لغوية ونحوية ومعجم مفردات حول هذه الجماعة التي كانا يريان الآن في عام 1981 أفرادها سعداء متجمعين في بلدات، ويقومون بأنشطة زراعية، وينتخبون قادة (كاكيكيس Caciques)، وهو شيء لم يكن موجوداً عندهم قط.

كان هذا البحث كله مشوقاً. وإني أنذكر العامين الأخيرين اللذين كرستهما (للحكواتي) بحنين. لكن المفاجأة الكبرى خلال هذا البحث كانت قلة ما وجدته في كثير مما قرأته حول «الحكواتيين» أو قصاصي القصص الماتشيفويين. ولم أستطع فهم ذلك. لقد وردت عرضاً بعض الإشارات إليهم لدى بعض المؤرخين العابرين في

القرن 19 كالفرنسي شارل فينه، وفي تقارير المشرّين الدومينيكانيين أو مذكراتهم. لكن، لم أجد شيئاً تقريباً لدى الأنثروبولوجيين الذين قاموا بأعمال حول الماتشغويين المعاصرين. ولقد استنتج بعض النقاد الذين درسوا روايتي مثل بينيديك أندرسون الذي خصّها بدراسة نفاذه، أنّ مسألة (الحكواتيين) من اختراعي ما دام علماء الاجتماع لم يؤثّقوها. وأي شيء أريده أكثر من اختراعي هذه الشخصية العظيمة! لئن خاتنتي الذاكرة أحياناً مرّات عدّة سيّئة وجعلتني أخلط ذكريات عشتها بذكريات ابتدعتها في معرض تصوّرِي رواية، فإنني في هذه الحالة، أضع يدي في النار وأقسم على إنّ قصة (الحكواتي) تلك سمعتها من واين أسنيل كما حفظتها ذاكرتي حتى اليوم وبعد نصف قرن.

لما لقيت الزوجين مرّة أخرى عام 1981 في قرية نوبالوث بصعوبة تذكّر الزوج الاجتماع الليلي في ياربا كوتش عام 1958 (وكان تذكّره لي أقل). ولما ذكرت له (الحكواتي) تادل هو وزوجته بيني و(الكائيك) الشاب أو رئيس الجماعة، جملًا بالماتشغوية، وتشاوروا، وأخيراً، طفقوا بالانفق فيما بينهم هذا الاسم الذي طبعته في تقديمي لرواية (الحكواتي El Hablaador): كينكيساتانا - سيريرا. قالوا، نعم، يمكن ترجمته إلى المهذار أو الحكواتي. لكن، لم يستطع أحد منهم ثلاثتهم أن يمّثني بمعطيات أكثر دقّة حول «الحكواتيين». وكنت أحصل دائماً من الماتشغويين الذين تحدّثت إليهم مباشرة أو عبر مترجمين في الأوروامبابا الأعلى والأوسط، على أجوبة متهرّبة كلّما سألتهم عن الحكواتيين. إنّهُ، أكنْتُ أحلم بذلك حلمًا؟ أنا على ثقة من أن ذلك لم يكن حلمًا. وأنا على ثقة أيضاً من أنّ الحكواتيين ليسوا مخلوقات اخترعها خيالي. هم موجودون. وفي هذا الوقت عينه، يطوف بعضهم في الغابات، أو يتكلّم في فسحات الغابات أو قرى القبيلة أمام حلقة من البشر السذج والمدهوشين.

ولمَ يخفونهم؟ ولمَ لم يتكلّموا عنهم مرّة أخرى إلى الغرباء؟ ولمَ تحفظ الإخباريون الماتشغويون الذين قفّموا مادة ضخمة للإثنولوجيين والأنثروبولوجيين حول طقوسهم وأساطيرهم، ومعتقداتهم وعاداتهم وماضيهم، تحفظوا على مؤسسة مثلت دون أدنى ريب وما زالت تمثّل شيئاً مركزياً في حياة الجماعة؟ ربّما للسبب

الذي يَبْنَتْه في روايتي: الحكواتي، لأمّر هنا الصمت العنيد حول: ذلك من أجل الإبقاء عليه في دائرة السرّ الحاصّ بأشياء القبيلة المقدّسة، يحميهِ ميثاق ضمّني أو تابو، واعتباره شيئاً ما ينتمي إلى أكثر الأشياء حميمة وخصوصية في الثقافة الماتشيغوية، شيئاً ما شعر معه الماتشيغويون الذين جرّدوا في مجرى تاريخهم من أشياء كثيرة - من الأراضي والمزروعات والآلهة والحيوانات - شعروا بطريقة حدسية وصحيحة أنهم يجب أن يصنّوه من التلوّث والابتلال الذي يخرجه من طبيعته ويجرّده من سبب وجوده، يجب الإبقاء على الروح الماتشيغوية حيّة، على الشيء الخاصّ بهم الذي لا يمكن نقله، والإبقاء على طبيعته الروحية، وواقعه السحري والأسطوري، لأنّ الحكواتي يمثل ذلك كلّهُ في نظرهم. أو إنّ فضول علماء الاجتماع لم يول قطّ قصاصي القصص الملائيين هؤلاء الأهمية الواجبة، وإن يكن بعضهم قد اعتّم فلكلورهم وميثولوجيتهم كما فعل الأب خواكين مارياليس الذي جمع وترجم بعض القصائد والأساطير الماتشيغوية الجميلة.

على كلّ حال، هناك شيء معروف عالمياً وهو التحجّل، هذا الواقع الآخر الذي أبْدعه الكائن البشري انطلاقاً من تجوّهه المعيشة والمعمّونة بخميرة رغباته غير المشبعة، وبالخيال، وهو يرافقنا كملاك الحارس منذ أعماق ما قبل التاريخ لما بدأنا طريقنا المتعرّج الذي سيفودنا في نهاية القرون إلى السمر نحو النجوم، والسيطرة على الذرّة، وإلى فتوح عمجية في مجال المعرفة والهمجية التخريبية، وإلى اكتشاف حقوق الإنسان والحرية وإلى خلق الفرد المتفوق. على الأرجح لم يكن أيّ من هذه الاكتشافات والتقدّم في مجالات التجربة كلها، ممكناً لو لم نلتفت ملايين السنين إلى الوراء، ونكتشف أجدادنا في عصر الكهف والعصا منكبّين على هذه المبادرة الساذجة والطفليّة، حينما يكونون حقاً في ساعة الذروة من الذعر في الليل البهيم وقد التصقت أجسامهم بأجسام بشر آخرين بحثاً عن الدفء، ثم يشرعون في الهيمان والسفر ذهنياً قبل أن يغلبهم النوم، إلى عالم مختلف، وإلى حياة أقلّ قسوة وأقلّ خطراً، أو أجزى لهم وأسهل منالاً من الحيوانات التي يتيحها لهم الواقع الذي يعيشونه. وقد كان هذا السفر الذهني وما يزال مبدأً أفضل ما حدث للمجتمع البشري؛ وقد كان أيضاً سبباً لكثير من المآسي بلا ريب؛ لأنّ استسلامنا لسحر الخيال مدفوعين برغباتنا لا

يكشف لنا فقط عمّا في القلب البشري من غيرة وكرم وتضامن، وإنّما يكشف لنا أيضاً عمّا فيه من هذه الشياطين والشهوات المدمّرة واللاعقلانية الشرسة التي تعشش في العادة مختلطة بأطيب أحلامنا.

وكان الأدب الابن المتأخّر لذلك الشغل البدائي في ابتكار قصص وقصصها، فأنسّ النوع وجعله صافياً، وحول الغريزة في التكاثر إلى ينبوع للذة وإلى احتفال فني - الإيروسية - وأطلق بني البشر على درب الحضارة؛ وهو شكل ناعم وراق لم يكن ممكناً إلا بالكتابة التي ظهرت في التاريخ بعد آلاف كثيرة من السنين من ظهور اللغات. أغبى الأدب - أو الكتابة - بشكل جوهرى السفر نحو التخيل الذي بدأت به الشعوب البدائية معاً كلّما اجتمعوا لسماع قصص يقصّها قصاصوهم؟ لم يغيّر فيه بشكل جوهرى. فقد أعطت الكتابة القصص شكلاً أكثر تضامناً وعناية، وجعلتها أكثر شخصانية، ومعقدة ومعدّة إعداداً لتربيعها وتدقيقها حتّى زوّدت بعضها بصعوبات جعلتها خارج متناول القارئ العام والعادي، شيء ما كان يمكن تصوّره في نوع التخيل الشفوي الموجه إلى الجماعة.

من جهة أخرى محبت الكتابة التحيل ثانياً ودواماً لا يمكن أن تحظى به قصص الخيال الشفوية المنقولة من الأباء إلى الأبناء ومن جيل إلى جيل، ومن شعب إلى شعب ومن ثقافة إلى ثقافة، قصص تتعدّد وتحوّل حتّى لا تبدو أنها صادرة عن جذع مشترك، ولا تحتفظ بأدنى رابطة في ما بينها، كما تدلّ على ذلك المجموعات التي ضمت هذه القصص والأساطير والبطولات التي حفظها التراث الشفوي على مدى السنين.

لكن، إذا أسقطنا الفروق الشكلية والتحوّل الذي يخضع له الأدب الشفوي لا محالة، نجد خطأً من الاستمرارية لا تخطؤه العين، بين هذا الأدب والأدب المقروء، وبين التخيل المحكي والمسموع والمقروء، على الأقلّ فيما يمثله كلاهما في المنطلق والهدف: أي الحركة الذهنية للكائن البشري البائس للخروج من القفص الذي تجري فيه حياته ويبلغ حرية ومبادرة تجعله يهرب من المكان والزمان الذي يجري فيه وجوده، وتوسّع تحاربه وتعمّقها فتجعله يعيش كما في تحوّل سحري، أفعالاً أخرى ومغامرات وعواطف وتسمح له أن يسيطر على كل صنف من الأهداف

حتى أكثرها غرابة وخطورة، تلك التي تضمّها إلى حياته قصصُ الخيال المُتصوِّرة والمحكية - قصص أخيلة مقنعة - والمسموعة أو المقروءة.

وهذه الحياة المكذوبة التي هي التخيل، والتي نعيشها إذا سافرنا وحيدين أو بصحبة آخرين (مستمعين إلى الحكواتيين أو قارئين قصاصين وروائيين) ^{سواء} في العوالم التي خلقها الخيال والشهوات البشرية، لا ينبغي لنا أن نمثّلها مجرد ^{دعوى} الحياة الحقيقية فقط، الحياة التي نعيشها موضوعياً، وإن تكن هذه الحياة ما يميل إلى دراستها في العادة علماء الاجتماع الذين يفيدون من الأدب الشفوي ^{والمنسوب} ويرون فيه وثيقة سوسولوجية وتاريخية لمعرفة صميم مجتمع ما. والتخيل، في الحقيقة، ليس هو الحياة، وإنما ردّ على الحياة التي بنتها الكائنات البشرية، مضيفاً إليها شيئاً لا تملكه الحياة، يكون تكملة لها أو بدءاً هو بالتحديد ما اخترعه التخيل، وهو بالضبط العنصر القصصي في الرواية، وهو ما تفتقر إليه الحياة الواقعية، لكننا نرغب في أن نملكه، نمتلكه، مثلاً نظاماً ومبدأً وغايةً وتماماً وألف شيء آخر، ولا متلاكه يجب أن نخترعه كما نعيشه في الحلم المصيّ الذي يعيش فيه التخيل.

هذا موضوع طويل ومعقد لا ينبغي لي ولا أستطيع أن أتوسّع فيه هنا، وإنما اقتصر على الإشارة إليه في هذا المخطّط الموحّز للمصور القديمة، وأبين سبب وجود التخيل في حياة الكائنات البشرية. ومن الخطأ الاعتقاد أننا نحلم بذات الطريقة التي نعيش فيها. بل على العكس، نحن نتخيّل ونحلم ما لا نعيشه، لأننا لا نعيشه ونرغب في أن نعيشه، لذلك نبتكره: لنعيشه على شكل مكذوب بفضل السرابات المغوية لمن يقصّ القصص التخيلية. وهذه الحياة الأخرى، الحياة المكذوبة التي ترافقنا منذ أن نباشر السفر الطويل الذي هو التاريخ البشري، لا تعكس صورتنا كمرآة أمينة، وإنما كمرآة سحرية تكشف باختراقها مظاهرتنا عن حياتنا الحقيقية، عن حياة غرائزنا وشهواتنا ورغباتنا، حياة مخاوفنا وذعرنا، حياة الأشباح التي تسكننا. ذلك كلّه نحن أيضاً. لكننا نخفيه ونكره في حياتنا العامة، وبفضل ذلك كلّه يصبح التعايش والحياة الاجتماعية ممكنة، حياة اجتماعية يجب أن نضحي من أجلها بأشياء كثيرة كيلا تنفجر الجماعة المتحضرة إلى فوضى وفسق وعنف. لكنّ هذه الحياة المنكورة والمقموعة التي هي نحن أيضاً، تخرج طافية دائماً

ونعيشها بطريقة ما في القصص التي تستهويننا، لا لأنها مروية بطريقة جيدة، بل لأنها بفضلها نلتقي بوجه خاص، الجانب الضائع من شخصيتنا، وجورج باتاي Bataille. يسميه الجانب الملعون.

التخيل هو أشياء كثيرة في آن واحد: فهو تسلية وسحر ولعب وتعزيم وتعويض، وعرض لعدم الامتثال والتمرد، وشهوة وحرية ولذة، لذة عظمى، وهو بلا ريب علامة جوهرية ومطلقة للشأن البشري، وهو خير ما يعبر عن وضعنا ويمرزه ككائنات مميزة، الكائنات الوحيدة على هذا الكوكب وفي العالم المعروف حتى الآن على الأقل، القادرة بفضل هذا السلاح الناعم، ألا وهو التخيل، على السحرة من التقييدات الطبيعية لوضعنا الذي يحكم علينا أن نكون لنا حياة واحدة وهدف واحد وظرف واحد.

لذلك لا ضير في أن نقول إن الحرية لا توجد من دون التخيل، ومن دونه لكائنات المغامرة البشرية رتبة ومتطابقة كحياة الحيوان. والحلم بحيوات مختلفة عن حياتنا هو طريقة متمردة في السلوك. طريقة رمزية في إبداء عدم الرضا عما نحن فيه وعما نعمله، لذلك، هو يعني أن ندخل في وجودنا حصرين مغويين: القلق والتخيل. وإن رغبتنا في أن نكون آخر، أو آخرين، وإد يكن بالطريقة المؤقتة التي نكتب فيها على الشبهات وألعاب الأتعة التخيلية، هي تلك، في سفر لا عودة منه نحو أماكن مجهولة، وهي بطولية عقلية تحتوي بالقوة على المغامرة البشرية العجيبة كلها، تلك التي يسجلها التاريخ. ولكان من الصعوبة بمكان أن توجد هذه البطولات والاكتشافات كلها في مجال المادة والعشاء والذهن والجسم، وفي الجغرافيا والشعور وما تحت الشعور، ولما كنا بلغنا في مجال الفنون، على غرار ما بلغناه في مجال العلوم والتقنية، الإنجازات الباهرة للذاتي وشكسبير، وبوتشلي، ورمبرانت، وموزار ويتهوفن لو لم نشعر قبل ذلك كله، في أن نحلم بقصص تكون أحياناً جداً مقنعة كالكيخوته ومدام بوفاري، حتى تحت بعض القراء على الرغبة في أن يحولوها إلى وقائع، وتحت قراء آخرين على العمل باندفاع وعبقورية كيما تأخذ الحياة الواقعية بالاقتراب أكثر فأكثر من الحياة التي نخلقها بالفانتازيا.

إذا كان التخيل نافعا في تهدئة مخاوفنا ورغباتنا، فإنه جعلنا في أن واحد أكثر بعدا عن الامتثال وأكثر طموحا، وأعطى حريتنا معنى متعاليا، لما ولد فينا الإرادة في العيش بطريقة مختلفة عن الحياة التي نرغمنا الظروف عليها. إننا وإن تخلينا خلال مجرى الحدث البشري، عن أشياء كثيرة - عن أوهام وتابوت، ومخاوف وعادات، ومعتقدات وآلهة وشياطين كانت عقبات أخرى في طريقنا لبلوغ قمم جديدة من التقدم والحضارة - فقد ظللنا أوفياء لهذا الطقس القديم الذي بدأ بممارسته - لحسن حفظنا - الأجداد في بداية التاريخ: وهو الحلم معاً وقد جذبتهم كلمات حالم آخر - الحكواتي - أو القصص أو الراوية، أو الشاعر أو المسرحي أو الروائي - كما نشفي بهذه الطريقة مخاوفنا ونهرب من الحرمان ونحقق تطلعاتنا الخفية ونهزأ بالشيخوخة ونهرم الموت، ونعيش الحب والشفقة والقسوة والإفراط الذي يطالبنا به الملائكة والشياطين الذين نحرّمهم معنا مصاعفين بتلك الطريقة حيواتنا بهدف النار التي تطلق شرر هذه الحياة الأخرى غير الملموسة والساحرة والضرورية والتي هي التخيل.

وإن موضوع التخيل والحياة ثابتة تظهر في الأدب منذ أرملة بعيدة. وإن هناك أعمالاً أخرى كثيرة إضافة إلى العمليتين اللذين ذكرناهما - الكيخوته ومدام بوفاري - قد أعادت خلق هذا الموضوع واستعملته بألف طريقة مختلفة لكنه لم يظهر عند أي مؤلف معاصر بهذه القوة والأصالة ظهوره في روايات / خوان كارلوس أونيتي J.C. Onetti وقصصه، أعمال نستطيع القول عنها دون مبالغة مفرطة إنها متصورة بكاملها تقريباً لتبين الطريقة الناعمة والخصبة في أننا نحن - الكائنات البشرية - جئنا لنبنّي إلى جانب الحياة الحقيقية حياة موازية لها مكونة من الكلمات والصور المكشوبة كما هي مقنعة، تلك التي نلجأ إليها هرباً من المصاعب والتقييد الذي تعارض به الحياة المعطاة كما هي، حريتنا وأحلامنا. ■

طاغور في الذكرى المئنة والخمسين لميلاده (*)

مالك صفور

لنا في حياة المبدعين العظماء منهلاً عذب غزير متدفق يمدنا بالأمل والحب والجمال والخير. فهم القمم التي نتطلع إليها أبداً وهم المنارات الساطعة التي تكشف الدياجير من أمامنا، لبصر وتلمس خطايا على الطرقات الصعبة.. والمبدعون العظماء هم الجسور الطويلة المتينة على دروب حياتنا - جسور الأدب والعلم والمعرفة، الجسور التي تربط الماضي بالحاضر - جسور الأجداد إلى الأبناء إلى الأحفاد عبر الأجيال والقرون..

وطاغور - الشاعر الهندي العظيم، واحد من أولئك المبدعين العظماء الذين غلدهم إبداعهم، وتجاوزوا الزمان والمكان. فلا المكان حيث ولدوا وماتوا أبعدهم عنا، ولا الزمان بطوله استطاع أن يخلق أصواتهم في آذاننا، لأن جوهر الإبداع الأصيل الحقيقي واحد. وإن اختلفوا بالشكل. هذا الجوهر هو الإنسان. الإنسان أعظم وأروع ثمرة في هذا الكون.

وطاغور - ظاهرة إنسانية بامتياز. وما احتفالنا اليوم، في دمشق، بذكرى ميلاده المئة والخمسين، إلا تأكيد على ذلك. تأكيد على خلود إبداعه وانتصار قيمه الخلقة. فهو إلى جانب المبدعين العظماء عبر العصور أمثال سرفانتس وشكسبير وبوشكين ودانتي وفكتور هوغو، وغوته، وتولستوي وغوركي ممن شقوا الدروب الوعرة،

(*) التقت في مكتبة الأسد في ندوة بمناسبة الذكرى المئة والخمسين لميلاد طاغور.

وعبتوها لتصل الأجيال اللاحقة العطشى إلى مناهل الحرية والنور والمعرفة والعلم والأدب. نعرف أن في زمان هؤلاء المبدعين عاصرهم أدباء وفنانون ومفكرون كثيرون. لكن هؤلاء فقط استطاعوا أن يصلوا إلينا.. إلى بلاد غير بلادهم، وإلى قراء غير لغاتهم، ومنهم طاغور الذي بأسر قارئه بقوة. وسر ذلك، في رأبي، أنه كان يتأمل بصفاء، ويفكر بعمق، ويكتب ببساطة وصدق، وهو بذلك قبض على لب مادة الفن الحية، ألا وهو الإنسان.

• • •

دخل طاغور محراب الأدب والفن رافعاً راية الإنسان ومشعل الحرية، في موطنه الهند. هذه البلاد الشاسعة التي تضرب بحضارتها عميقاً إلى ما قبل الميلاد. وقد استوعب فلسفتها القديمة، ودياناتها المختلفة، وأساطيرها الغرائبية الكثيرة، وآدابها، وفهم بعمق تاريخ المجتمع الهندي بكل ما فيه من متناقضات عجائبية، وقد فاقم ذلك احتلال بريطانيا لبلده.

ترك طاغور إرثاً إبداعياً كبيراً، أغسى المكتبة الهندية والعالمية. فبالإضافة إلى الشعر الغزير الشفاف الذي فاضت به قريحته، كتب القصة، والرواية، والمسرحية والمذكرات، والمقالات، والعظات أيضاً.

وإنه من المفري دخول بستان لا بل بساتين طاغور الوارفة، لكن يحار المرء من أي الأبواب يدخل، لاسيما، وأنه قضى أكثر من ستين عاماً وهو يغرس، حتى غدت غرساته أشجاراً تحمل أندر الثمار، وقمحه أمسى يبادر تموج بأشهى الطيبات. في ورقتي اليوم، سأحاول باختصار، أن أتوقف عند محطات في إبداعه، لأن الحيز ضيق والوقت لا يسمح.

وأبدأ بديوانه (جيتجالي)، والذي هو في رأبي، مناجاة طويلة يتضرع طاغور من خلالها للمخالق. في هذا الديوان يتجلى: الله، المحبة، الموت. وجاءت قصائده شفافة. تلامس شفاف القلب.

يستعمل طاغور ديوانه (جيتجالي):

لقد جعلتني لا نهائياً. تلك هي لذتك.

هذه الكأس الرقيقة، إنك ترتشف مزمها دوماً

وتفجعها أبداً حياة ندية
وأنني لأنسى نفسي، وأنا سكران في نشوة الغناء
فاناوبك.

- أيها الرقيق، أنت يا مولاي.

في هذا المطلع الصوفي، يخاطب طاغور الرب. وقد جعله لا نهائياً. فالأزلية من صفات الله. والله جعل شاعرنا لا نهائياً، أي شاركه، في صفة من صفات الديمومة، وقد لا أجافي الحقيقة. إن قلت على طريقة المتصوفين، أن طاغور أنسن الإله، وآل الإنسان.

ثم يقول:

آه، أيها المعلم، لقد جعلت قلبي أسيراً

في موسيقاك، التي لا نهاية لها

تلك (الأنا) الحقيرة، آه يا مولاي، أنه لا يعرف الخجل، ولكنني أحجل من مثولي على بابك بصحبتهم

كثيراً ما نسمع هذه العبارة «العبد الحفيظ، العبد الفقير لله، هنا، لا يقرأ الشاعر بضالته فحسب بل يقرأ بأنه يخجل أن يصطحب هذه (الأنا) الحقيرة، الأنانية، الضئيلة، عند المثل أمام الله أو على بابك».

يذكر هذا بالأديب الكبير ميخائيل نعيمة، حين يقول:

(أما أنا - أجارني الله وأجاركم من هذه النون بين ألفين).

أما عن يقين نعيمة في الله، فيقول:

«لولا إيماني بالله لما كان إيماني بالإنسان. ولولا إيماني بالإنسان لما كان إيماني بالله. فعبثاً ندعي الإيمان بالله قبل أن ينكشف لنا الله في الإنسان. وعبثاً نحاول فهم الإنسان قبل أن يتجلى لنا الإنسان في الله». ولكأن ميخائيل نعيمة يشرح إتهالات طاغور الصوفية، وكأنما وصل طاغور ونعيمة إلى نتيجة واحدة.

في ديوانه (جيتجال)، يطفئ الحزن على أغلب قصائد هذا الديوان لكن الشاعر يتجلد، ويبدو صبره أكبر، ذلك، أن فواجع نزلت بالشاعر، فقد فجع بأبيه، وزوجه، وابنته وابنه في فترات متقاربة، ألا تهد هذه الفواجع الجبال الراسخة، لكنها فجرت

مكامن عواطفه، وهو يفقد أغلى الناس على قلبه، ومع ذلك حوّل الضعف قوة،
والآلم إلى فرح، يقول:

«إن عاصفة الموت التي اجتاحت طريقي، فسلبتني زوجي واختطفّت زهرة أولادي،
أضحت لي نعمة ورحمة، فقد أشعرتني بنقصي، وحفزتني على نشدان الكمال
وألهمتني أن العالم لا يفقد ما يضيع منه».

وهكذا، نرى أن طاغور لم يستسلم للحزن، ولم يشكو، ولم يندب، وحتى لا
يخشى الموت. يقول:

«إيه أيها الموت، يا منتهى حياتي الأسمى، تعال واهمس في أذني. يوماً بعد يوم
سهرت في انتظارك، من أجلك تلوقت هامة الحياة وعانيت عذابها».

«إن عقباتي لعنيدة، وإن الألم ليحز في قلبي حين أحاول أن أذلل إنني أحتاج إلى
الخلاص فحسب، بيد أنني أشتعر الخجل إماماً تمنيت».

يطلب طاغور الخلاص، لكن أي خلاص يريد، ولماذا يحس بالخجل عندما
يتمناه؟ هل يريد الخلاص الفردي؟ الجماعي؟ هل الخلاص في الموت، وفي انعتاق
الروح عن الجسد. أم الخلاص من وضع اجتماعي، أو خلاص بلاده بتحريرها من
المحتل؟
يقول:

«ليس الخلاص في رأيي، بالزهد إنني أشعر بضمة الحرية في ألف رباط من
اللناذ».

إنك تريق من أجلي سلسال خمرك المنعشة المشعشة بمختلف الألوان والعطور
حتى يطفح منها كوبي الخزفي».

إذن، يرفض طاغور الزهد والاختباء في صومعة، يرفض الزهد الذي يرى فيه
العجز، بل ينشد الخلاص إلى الحرية، الحرية التي فيها ألف حزمة من اللناذ.

ويغني ويطرب للخمرة الإلهية المنعشة المشعشة. وطاغور الذي قال: وإنني
لأنسى نفسي، وأنا سكران في نشوة الغناء لينادي الرفيق أه يا مولاي، سكران، ويصف
الخمرة التي يريقها بالإله بألوان مختلفة، وعطور متنوعة، يلتقي مع ابن الفارض الذي
يقول:

يقولون لي: صفها، فأنت بوصفها خبير.. أجل عندي بأوصافها علمُ
صفاء ولا ماء ولطف ولا هوى ونسور ولا نار وروح ولا جسم

لنتأمل هذا المشهد وطاغور يحاور السجين:

- أيها السجين، قل لي إذن من الذي كَبَلَك بالقيد؟

يجيب السجين: إنه سيدي، لقد كنت أحسب أن في استطاعتي أن أفوق أي إنسان في هذا العالم ثراء وسلطاناً. وكنت اختزن في منبأ كوزي كل المال الذي يجب أن أؤديه إلى ملكي، فلما غلبني النوم تمددت فوق سرير سيدي، ولما استيقظت ألفيتني سجيناً في منبأ كوزي.

- أيها السجين قل لي من الذي صنع هذا القيد الذي لا يتحطم؟

وقال السجين:

أنا الذي صنع هذا القيد.

هكذا كنت أصنعُ القيد ليلاً نهاراً،

وأسويه بنار متأججة وضربات قاسية. فما كاد ينتهي العمل وتتماسك حلقات القيد حتى ألفيتني أنا الذي كَبَلْتُ به.

...

أما في ديوانه «جني الثمار» نقرأ شعراً وجدانياً صافياً. فيطوف بخياله الحقول، والكروم ويتسلق الجبال الشاهقة، ويتأغم شعره مع الطبيعة التي عشقها، إذ يرى فيها جلال وجمال الله وعظمته، ويجنح إلى الرمز، فيسرد قصصاً أو حكايات، لها طابع العظمة والمعبرة، بقدر ما تبدو بسيطة، بقدر ما فيها من الدلالة العميقة، ينحاز فيها إلى الفقراء والمحرومين.

فالبستاني الفقير (سوحاس) يرفض بيع زهرة اللوتس، ولم يرض أن يساوم عليها، بين عابر السبيل والملك، وهو الذي قبل في البداية أن يبيعها لعابر السبيل لقاء قطعة ذهبية واحدة، ليسد وأده.

عندما أراحها الملك ليقدمها للرب بوذا كأعلى وأثمن هدية، وضاعف ثمنها، فضاعف عابر السبيل ثمنها أضعاف أضعاف ما قدمه الملك. فيرفض مزارد الملك وعابر السبيل، ليقدمها هو بنفسه إلى الرب بوذا. وسوواس، الزهرة عند قدمي بوذا، الذي بدوره يتسهم، ويسأل بوذا الفقير، ما هي أمنيته فيقول البستاني، أن المس قدميك أو (لمسة صغيرة من قدميك).

لقد رفض الفقير بيع زهرة اللوتس، وهو بحاجة ماسة إلى ثمنها، ورفض المزارد، والمساومة، فمادام، الغني والملك. سيقدماها قرباناً أو هدية للرب، فلماذا لا يقدمها هو.

أما قصة ابنة الشحاذ (سوبريا)، منها دلالة أخرى وعبرة أخرى.

فعندما استشرت الجامعة في مدينة (شرافاستي) طلب الرب بوذا من تلاميذه، العون لإطعام الجائعين.

فقال أغني الأغنياء: إن إطعام الجائعين يتطلب المال الكثير وكل ثروتي لا تكفي.

وقال قائد الجيش، إنني أبذل دمي مسروراً، غير أنه لا يوجد طعام كاف في بيتي.

وتحسر صاحب المراعي الشاسعة، لأن إله الرياح قد جعل حقوله جافة، ويشكو كيف سيسدد ضرائب الملك.

حينئذ، نهضت ابنة الشحاذ (سوبريا) انحنيت أمام الجميع. وأعلنت: أنا سأطعم

هؤلاء الجائعين. عندها صرخ الجميع متعجبين.

فقال: أنا أفقر إنسان بينكم، هذه قوتي. أما المال والخيرات فأجدها في كل بيت

من بيوتكم.

أما عن دور العبادة، فيقدم طاغور قصة تحمل من الدلالة والعبرة والعظة.

فلما قال الحاجب للملك. إن القديس (نار وتام) امتنع عن الصلاة في معبدك

الملكي. وأنه انتبذ مكاناً على التراب تحت الأشجار. وأمر الجميع، الآن، المعبد خالٍ

خارجاً من المتعبدين والمصلين.

فأمتمض الملك وذهب بنفسه إلى القديس وسأله، لماذا رفض العبادة في المعبد

العظيم، وفضل أن يجلس على التراب. فقال القديس: لأن الرب ليس في معبدك. فاعتناظ

الملك وقال: أعلم أنه بقلّ عشرون مليون قطعة ذهبية لإنشاء هذا المعبد الذي يعد طرفة فنية. وقد أعد خصيصاً للصلاة والعبادة.

فأجاب القديس: نعم أعلم. لقد كان ذلك في العام الذي فزع فيه إلى بابك الألوف من رعاياك يطلبون المساعدة، بعد أن دهمت النار بيوتهم. فتساءل الرب: أيّيني هذا المخلوق التمس معبداً ولا يقدم المأوى لإخواته؟

وهكذا، يرفض طاغور أن يفضل الحجر على البشر، فكيف وقد هدرت المليارات في تزيين دور العبادة وهناك الملايين لا يجدون كسرة خبزة.

ولأن الموضوع يختار شكله، حسب المقولة الإغريقية القديمة، فكتب طاغور، كما قلنا، بالإضافة إلى الشعر المسرحية والرواية وعني بالموسيقا، وكذلك بالرسم أيضاً.

فمسرحية (شيترا) استلهم طاغور فكرتها من (المهابهارتا)، وهي قصة امرأة ورجل. شيترا المرأة، وأرجونا الرجل.. وشيترا رايها أبوها الملك، كما لو كانت فتى، فعلمها العروسية، وكل أنواع القتال وقد وقع في حبها أرجونا، وهام بها، لكنها لم تأبه لحيه، وبقيت على كبرياتها رماً طويلاً. ومن ثم وبعد لأي، تطفئ الأثوثة وتوافق على الزواج من أرجونا لتصبح زوجاً، وأماً، وكأني بطاغور أراد أن يقول: الرجل من غير رجولة لا يساوي شيئاً. كذلك المرأة، من غير أنوثتها وأمومتها، لا تساوي أيضاً شيئاً.

من المعروف أن طاغور عاش في بيئة تعج بالاديان، والمذاهب، وقد برز التعصب الأعمى، الذي حارب به طاغور بكل قواه. فقد نبذ الطائفية البغيضة، والعصبية والتعصب إلا للحق. فكتب رواية (جورا) وهي قصة حب بين فتى نشأ هندوسياً، وفتاة من طائفة البراهمة. هذه الرواية لم تلق القبول في حينها، نتيجة التعصب وضيق الأفق، إذ كان المجتمع لا يزال يشن تحت وطأة الطائفية، التي لا تنمو ولا يشتد عودها إلا في المجتمع المتخلف.

كما وكتب طاغور آلاف الأغاني، وكان لها الأثر الكبير في الموسيقى الهندية، التي شغف بها.

يقول:

«إن الموسيقى هي أنقى أشكال الفن. وهي أقرب تعبير عن الجمال، وإننا نشعر أن إفصاح اللاتهاية في الأشكال المحدودة من الخلق، هو الموسيقى نفسها تنساب صامتة ظاهرة.

ولكي تكتمل عبقريته، فهاهو ذا يمد يده للريشة والألوان بعد أن تجاوز السبعين، ليفني المشهد التشكيلي بلوحات فنية نادرة وليضيف إلى ما رسمه بالكلمات ألوان قزح من الطبيعة التي عشقها

يقول بديع حقي: «كذلك حلا لطاغور أن يدخل جنة الألوان وهو شيخ. ليجود في فن التصوير، ويترك قرابة ألفي لوحة، تُعد تراثاً فنياً ذا شأن».

بقي أن أقول أن طاغور مجد الحرية التي أمس بها، وناضل مع معاصريه ضد الاحتلال البريطاني، وفي عام 1919 عندما اعتدى الجنود الإنكليز على اجتماع، رفض (لقب سر) وأعادته إلى ملك بريطانيا.

لقد نشد الحرية، ودعا إلى الفكر وحرية والرأي من غير خوف حيث تكون المعرفة حرة، والكلمات حرة تحرح من أغوار الإحلاص ودعا العقل النير كي لا يضيع في جهل؟؟؟
يقول:

أجل، في نعيم الحرية، أيتها. دع وطني يستيقظ.
وأختم بالمقطع التالي:

هذه صلاتي إليك، يا مولاي، اضرب، اضرب جذور ذلك الفقر في قلبي.
هب لي القوة لأتحمل في هنية ويسر ألامي وأفراحي.
هب لي القوة لأجعل قلبي مثمراً في خدماته.
هب لي القوة لأعمل على ألا أتنكر للفقير ولا أثني ركبتي أمام السلطان المتحدي.

هب لي القوة لأزقي بفكري بعيداً عن السفساف اليومية
ما أحوجنا اليوم إلى طاغور وأمثاله وأخلاقه
المجد للشاعر. ■

مقتطفات من قصائد العصور الوسطى «القدر ملك العالم»

كارمينا بورانا

ت: موريس جلال

ARCHIVE

توطئة المترجم⁽¹⁾

أولاً: أود بادئ ذي بدء أن أقدم للمطالع الكريم نبذة حول القصائد الملعونة هنا بـ «القدر ملك العالم».

يرجع تأليف المخطوط المحفوظ في مكتبة الدولة بمدينة ميونخ إلى قرابة عام 1225 في سويسرا أو ألمانيا وهو مستوحى من مصادر أوفر قدماً. ويتألف الجزء الذي يثير اهتمامنا من أناشيد دينوية تدعى باللاتينية (Profanae Cantiones) وقد زود بعضها بعلامات موسيقية سجلت في أسفل النص. وإن مؤلفي هذه النصوص رجال دين أو طلبة للدين مجهولون، ويتمون إلى منابت شتى ومعظمها صهيوني ولا ديني أو مناهض للدين.

(1) الترجمة انطلقت من النص الفرنسي/اللاتيني وقد أعيد النظر المتيقظ في دقة الترجمة من الأصل الفرنسي/اللاتيني وفي أسلوب النقل لكي يصبح على مزيد من الانتماء إلى الشعر المنثور [المترجم]

تحدث هذه الأناشيد القروسطية⁽¹⁾ (الديوية)، في غالبيتها، عن (دولاب القدر ملك العالم وسيله) وعن الدين وأخلاق بعض رجاله وغيرهم من تلك القرون وعن (فصول) الطبيعة، والنيذ والحب ولعب القمار، وتأرجح المرء ما بين الفضيلة والرذيلة. وانطلاقاً من بعض هذه النصوص، أقدم الموسيقار كارل أورف (Carl Orff) في عام 1937 على ابتكاره «كانتات» مسرحية تحت عنوان «كارميننا بورانا» الشهيرة. هذا ما ورد في معجم الآداب الفرنسية والأجنبية لدار النشر الفرنسية لاروس Larousse عام 1992. وقد أضيفت على نص المعجم وما بين أقواس معقوفة [] المزيد مما يتحدث عنه نص الأناشيد الديوية هذه.

ثانياً: ما هو معنى (كارميننا بورانا) Carmina Burana ؟

كارميننا كلمة لاتينية تحدثت من جذر آري (Cano) وهذا الجذر منبت الكلمة الفرنسية Cantique [ترتيلة] ثم من جذر سانسكريت (Camen) تحول إلى كلمة (Carmen) اللاتينية وصيغة جمعها (Carmina) أي: أشعار أو قصائد أو الشعر عامة أو أناشيد تغنى مصحوة بالبحان آلات موسيقية أما بورانا (Burana) فقد تكون كلمة ألمانية قديمة تعني (ديوية)، فأصبح العنوان اللاتيني يعني: أناشيد ديوية (Carmina Burana) أي أغاني طرب شعبي لا كسي بل هو ماهض للكثيسة. إبان نشر «كارميننا بورانا» عام 1847، أطلق هذا الاسم على حملة من نصوص يرجع عهدها إلى «القروسطية» (أي إلى العصور الوسطى)، وصيغت باللغة اللاتينية العامة في ذلك الزمان ثم نقلت إلى الألمانية القديمة. وقد تم اكتشافها في دير بندكتيني بمدينة بورين (Beuren) من إقليم البافير (Bavière) الألماني.

ثالثاً: «كانتات» غنائية موسيقية للموسيقار (كارل أورف) Carl Orff

من أفضل القدر - امبراطور العالم وسيله كما تلقبه هذه الأناشيد الديوية - أنه قُبِضَ للموسيقار كارل أورف (1895 - 1982) صياغةً لغنائيةً لكانتاته «كارميننا بورانا» على أبيات هذه الأناشيد وذلك ما بين عامي (1935 - 1936).
والآن ما هو معنى كانتات (Cantate): إنها قطعة موسيقية ذات طابع غنائي واستحياء فن ديني أو دنيوي كما في هذه القصائد، وتتألف من صوت أو عدة

(1) من القرون الوسطى (المنهل).

أصوات متناغمة مصحوبة بأوركسترا. وحسب قاموس المنهل يعني التعبير (كائنات): مشهداً غنائياً تصحبه أنغام الموسيقى بمعزل عن التمثيل. وقمت بنقل أناشيد «كارمينا بورانا» إلى اللغة العربية عن النص الفرنسي مستأنساً في غالب الأحيان بالنص اللاتيني وهو النص الأصلي الذي سنضيفه إلى هذه الترجمة. وقد حذفت من صلب النص عدداً من الأبيات الشعرية التي من شأنها أن تؤذي خفر أخلاقنا الشرقية النقية، وقد اشتمل هذا الحذف على عددٍ زهيدٍ جداً من أبيات الأناشيد.

كارل أورف Carl Orff (1895 – 1982)

ولد المؤلف الموسيقار الألماني في 1 تموز / يوليو عام 1895 بمدينة ميونخ، وتوفي فيها عام 1982. وكان مايسترو أوركسترا منذ عام 1924. وقد أسس مع الراقصة الشهيرة «دوروثي غونثير» Dorothea Günther (معهد غونثير) لتدريب الأولاد الصغار على الموسيقى والرقص والحركات الرياضية. وألف كتابه «الموسيقا للأولاد» ثم نقحه نهائياً ما بين 1950 - 1954)) وقد أحكمَ منهجه ساعياً فيه إلى تربية موسيقية تعتمد الإيقاع أساساً لها. وقد اشتهر كارل أورف بأعمال رائعة منها: «الانتصارات Trionfi» «أناشيد كاتولي Catoli» (1942)) و «انتصار أفروديت di Aphrodite Trionfi» (1951)) وكذلك بالأوبرا «المرأة الماهرة Clever woman»⁽¹⁾.

كان كارل أورف مشغولاً بالموسيقا القديمة التي حثته على إنجاز العديد من التسيقات الموسيقية لأعمال الموسيقار الإيطالي «كلاوديو مونتفردى Claudio Monteverdi» (1567 - 1643)، فأفضى شغفه بماضي الزمان إلى استخدامه المتواتر للغات القديمة في أعماله كما فعل في «كارمينا بورانا» (1937)) «كائناته» الشهيرة التي نعتت عنده - ولدى الكثيرين - بحظية متميزة خاصة. وكانت نزعة أورف العالمية، دون شك، إحدى سماته الأرقى أصالة. ويبقى من الحقيقي أن جهود أورف هذا الموسيقار الأريب قد سعت على نحو ينطلق من الحاضر إلى ماضي الزمان الذي كان أحد عشاقه المولعين.⁽²⁾

(1) قاموس للموسيقا، Bordas عام 1979

(2) قاموس «هشليت» Hachette، عام 1997

القدرُ متليكُ العالم

(كارميننا بورانا)

الفصل الأول

1- أيها القدر

إنه أيها القدرُ !
كما يتغيرُ القمرُ
أنتِ تتغيرُ
وكما يكبرُ
أنتِ تكبرُ
دونَ هواةٍ
أو تنوارٍ !
فذلٌّ وهوانٌ هيَ الحَيَا !
فثوماً أدركَ لاهيا
وثقسو على حواستنا الوهناتِ
وفي الغداةِ تُغرِقُها بالمياهِ
فالفقرُ وعزُّ الحَوْلِ والطولُ
إزاءكَ حقاً يذوقانِ
كما الجليدُ يذوبُ إزاما ! ...

المصير

إنه يا أيها المصيرُ
أنتِ مَرْمُوزٌ لا مَقْهُوزُ !
بل أنتِ ذُولاةٌ يذُوزُ !

تَلَيْثُ سَلِيقَتُكَ فَاسِيدهُ
وَكَذَا سَعَادَتُكَ بَاطِلُهُ
فَقُمَا عَلَى تَلَاشٍ مُسْتَدِيمِ
وَلِتُخَفَى تَحْتَ جَنَحِ لَيْلٍ بِمِيمِ
وَمَا أَنْتَ تَحْتَ الْحِجَابِ تُؤَدُّ إِلَيَّ
وَلَكِي أَنْوَقُ لِعَيْبِ خُبَيْكَ
أَعْرِي كَاهِلِي صَاغِرًا إِزَازَكَ ! ...

- إِنَّ السَّعَادَةَ وَالْغُضْبَةَ

عَنْ حَظِيظَتِهِمَا قَدْ سَلَخْتَانِي
وَيَا تَتَصَلَّحُ وَالضُّنَى
ضُرُورَةً مُتَوَجِّبَةً عَلَى مَحْجَتِي
وَفِي الْحَالِ مَتَا إِلَى نَصْرَتِي
دُونَ أَنْ تَتَلَبَّثُوا أَوْ تَتَرَيَّثُوا
أَوْ تَأْتِزَ الْكَمَانُ يُظَلُّوا وَتَغْنَمُوا
وَبِكُلِّ أَسْلُوبٍ تَتَقَنُّوهُ رُبَّمَا
فَقَدْ جُنْدَلُ الْقَدَرُ عَلَى الثَّرَابِ
صَيْدِيْدًا مُقْدَمًا غَيْرَ مَتَابِ
وَمَتَا إِلَى الْأَنْبِيَاءِ بِصَحْبَتِي ! ...

2- جراح القدر

- فَجِرَاحُ بِهَا الْقَدَرُ أَنْهَكَنِي
وَالذُّمُوعُ تُذَرِّقُهَا شُرُونِي
وَالْقَدَرُ بِكُلُوبٍ سِوَاهَا الْخُنُونِي
مُقْصِيًا جَمِيعَ مِهَابَتِهِ عَنِّي
فَبَرَّاحًا إِنَّهُ الْقَدَرُ الْحَرُونِ
وَكَذَا الْأَمْرُ مَكْتُوبٌ مِنْذُ قُرُونِ

وَتَلَبَّثُ عَقَائِصُ جُمُودِهِ
عَلَى أَخْدِيدِ جَبِيذِهِ مُتْلَمَعَةٌ
لَكِنْ، حِينَما تُبْعَثُ السَّانِحَةُ
طُولاً أَغْلِبِ الْأَحْيَانِ الْمُخْطِيبُ
لَا تُبْذِي السَّيَّاتِبُ الْمُتَحَلِّقَهُ
سِوَى صَلَاحٍ هَامٍ مُرْفَرِفِهِ ...

- عَلَى عَرْشِ الْأَقْدَارِ كُنْتُ مَتْرَبَةً
مُكَلَّلًا بِشَتَّى الْأَزَامِيرِ الْفَرْحَاتِ
وَإِنَّا لَأَبْتُ عَلَى قَتَانٍ سَامِقَاتٍ
مُتَسَرِّلًا بِالْفَلَاحِ وَالنَّجَاحَاتِ
وَعُدُوتٍ إِذْكَ مُتَمَلَّلًا
نُبَارِكُنِي وَتُسَعِّدُنِي الْوَزَى
وَمَا إِذَا قَدْ أَسْقَطْتُ مِنَ الْعُلَى
مُجَرَّدًا مِنْ كُلِّ جَلَالٍ وَبَهَا
إِيَّاهُ يَا دَوْلَابَ الْمَقَادِيرِ أَنْتِ تَدُورُ
وَإِنَّا مِنْ جَزَائِكَ أَنْوَبُ وَأَعُورُ
- وَيَأْمُرُنِي أَخْرَأِي الْقَمَّةَ تَسْمُو
وَيَزَاحُ تُغَالِي وَتُمْعِنُ وَتُعْلُو
وَذَلِكَ الْفَتَى يَغْدُو مَلِكًا
وَدَوَابَةُ الْقُدْرَةِ مُتَمَلِّكًا
وَمَا إِذَا مِنْ السَّقُوطِ أَحْذَرُهُ
إِذْ نَقَرْتُ تَحْتَ دَوْلَابٍ يَدُورُ
(الْمَلِكَةُ هَيْكُوبُ تَبُورُ!) (1)

(1) الملكة هيكوب هي زوجة هيرام، آخر ملوك طروادة [المترجم]

الفصل الأول

3- في الربيع

هَذَا هُوَ مُحِبُّ الرِّبْعِ الْوَضَاحِ
يَتَجَلَّى لِلْوَيْ كُلِّ صَبَاحٍ
وَلِذَا مَ عَلَى زَمْعِرِ الشَّبَا
عَنْ سُمُومِ قَصْرِ أَنْ يَتَنَحَّى
فَإِنْ (فَلُورَا) ⁽¹⁾ تَبَاشُرُ بِدَاعَةِ مَلَكَمَا
مُتَذَلِّرَةً بِرِدَامِ قَرْحِي الْأَلْوَانِ
وَوَثْرَتِ الْغَابَاتِ لَهَا كَمَثَلِ الْإِنْسَانِ
مُتَغَنِّبَةً بِأَنَاشِيدِ رَحِيمَةِ الْأَلْحَانِ
- وَنَعُودِ (فِيْبُوسِ) ⁽²⁾ سَعِيداً ضَاحِكاً
وَقَدْ غَدَا عَلَى نَحْرِ (فَلُورَا) مُسْتَلْقِباً
وَالِي الْحَيَاةِ بِقُورْبِ (زُفِينَا) ⁽³⁾
فِيمَا بَظَلَّ الْإِزْدَهَارُ الْوَفِيرُ

بِضَوْعِ مِنْهُ أَرْجَحِ الْعُطُورِ
فَمَلَأَ بِنَا نَتَصَدَّى لِلتَّحَدِّي الْمُرِيدِ
وَنَهْرُغُ بِأَسْرِنَا إِلَى أَحْضَانِ (الْأَمُورِ) ⁽⁴⁾
- وَمَا هِيَ (فِيْلُومِيلا) ⁽⁵⁾ الرَّقِيقَةُ
عَلَى تَجَدُّدِ تَسْتَهْلِ الْأَغْنِيَاتِ
فَاطْرُوجُ قَدْ أَرْدَانَتْ بِالْوَابِ زَاهِيَاتِ

- (1) فلورا: إلهة الأزهار والحدائق في أساطير قدماء إيطاليا الميثولوجية.
(2) فيبوس: أحد الآلهة لدى الإغريق، وهو أيضاً «هلون» إله الجمال والفنون.
(3) زفير: حبيب فلورا. وزفير يعني في المجال الأدبي روحاً غريبة لطيفة.
(4) الأمور: هو إله الحب «كوبيد» يمثل طفل جميل يتسلح بسهام الحب.
(5) فيلوميل: سنووية ترمز إلى قدوم الربيع في الميثولوجيا الإيطالية [المترجم].

وَيَقْتَرِ ثَغْرَهَا بِابْتِسَامَاتٍ سَاجِيَاتٍ
وَإِذْ يَهْفُو سِرْبُ الْعَصَافِيرِ فَيُطِيرُ
وَيَجُوزُ جَمِيعَ رَوَاقِ الْغُلَابَاتِ

ورقصة دَوَّارَةٍ تَرْقُصُهَا الْفَتَيَاتُ
أَتَيَاتُ بِسُخْرِ الْبَدِيعِ مِنَ الْهَجَاتِ ...
4- الشَّمْسُ تَلْطَفُ الْبَرَايَا

- عَلَى كُلِّ شَيْءٍ تُضْفِي الشَّمْسُ الْعُذُوبَةَ
فَحَقًّا هِيَ النُّقْبَةُ الْغَضِيضَةُ
وَيُشْرِخُ جَمَالُ مَحَبَّتِهَا نِيسَانَ
أَهْلًا قَشِيدَةً عَلَى الْجَنَانِ
فَيَنْدَلِقُ حِمَاسُ الْإِنْسَانِ الْجَسُورِ
بِأَنْدَقَاعَاتٍ تَقْدِي إِلَى (الْأُمُورِ) ...
فَالطِّفْلُ الْبَدِيعُ مَذَا يُوَلِّعُ الْحُبَّ
وَيَسْوَدُّ بِرَاحًا عَلَى كُلِّ مُسْتَدْقِبٍ ...

- وَكَذَا هُوَ التَّجْدِيدُ الطَّرِيفُ
فِي رَوْعَةِ فَصْلِ الرَّبِيعِ الظَّرِيفِ
وَالنِّظَامُ الْفَائِقُ لِهَذَا الزَّمَانِ
يُوجِبَانِ كُلَّ بِهِجَةٍ وَأَمَانٍ
وَالِي دُرُوبٍ مَالُوفَةٍ بُشِيرَانِ
مِنْذُ قُرُونٍ سَحَابِيَّةِ الْأَزْمَانِ
فَهَلَّا تُبْرِهُنُ زَهْرَةً عَمْرُكَ
عَلَى وِفَاؤٍ وَرِشَادٍ فِي عَشَقِكَ
فَيَنْشَبُثُ تَعَلُّتٌ عِنَادُكَ
بِمَنْ غَدَا خَاصَّةً حَبْلُكَ

فهمياً أجهني بقلبي الخُلصاء
ويُخذ في حسابك وفائي
وأفداً من حَيَّة كيانِي
ومن المَهجَةِ الخالدة لجانِي
فبراحاً أنا منك قَرِيبٌ دَنِي
ولئن كنتُ على بُعد قُصِي
وكلُّ من يَهوى على هذا الغُراز
يَبغِيهِ مُتَلَقِّاً دُولاب دَوَّار ...

5- هيا انظر الربيع

هلاً تَنظُرُونَ في قولتي !
فالأفراحُ تَعُودُ ثم تَخْتَفِي
بصُحْبَةِ مَوْسِمِ الرِّبْعِ الرِّيحانِ
فاشتاقنا إليه قد طال مع الزمانِ
والمرجُ متألِّقٌ بِشِراراتِ قُزَحِيَّاتِ
حيثُ تُظهِرُ الشَّمْسُ كُلَّ الكائناتِ
فهنا انصرفتُ عن مرارةِ أتراجِكِ
فالصَّيفُ يظلُّ مُنبعثاً إلى خَيَاتِكِ
مُقْصِياً زُمهرِيزَ الشِّتَاءِ عن ديارِكِ ! ..
والآن يذوبُ البَرْدُ مع الثَّلُوجِ
ويتوارى الشِّتَاءُ وحاشيتهُ جميعها
ويُولِي قُرْصَتَهُ مُعْلِها
وقد انبرت رَوْعةُ الحَيَاةِ الرِّبْعِيَّةِ
فترجِّي جوانحَ الأيامِ الصَّيفِيَّةِ
فبراحاً إنهُ على نُؤسٍ وشقاءِ

مَنْ يُحْزَمَ مِنَ الْمَوَى طَوَالَ الْبَقَاءِ
 سَيَمَّا فِي غُضُونِ الْأَيَّامِ الصَّدِيقَةِ...
 أَجَلٌ (وَحَقًّا بِرُوعَةٍ يَتَأَلَّقُونَ
 وَمَنْ الشَّهْرُ الْعَذُوبُ يُنْتَشُونَ
 هُمُ الَّذِينَ بِالْأَقْدَامِ يَتَدَرَّعُونَ
 وَبِجَانِزَةِ (كَيُوبِد) ⁽¹⁾ السَّنَةِ يَظْفَرُونَ
 وَيَلْبَثُونَ مِلْشَيْتِي (سِيرِيَس) ⁽²⁾ خَاضِعِينَ
 وَيُثْمَلُ وَرُوعَةٍ لَا نَزَالُ مَتَوَحِّينَ
 أَنْ نَصِيرَ لَ (بَارِيَس) ⁽³⁾
 شَمَلُ أَفْدَاخٍ مِنَ الشُّوسِ ...

على المرجة المشوشية

6- رقصة

7- الغابة المخضوضرة

- تُخْضَرُ مَجْدَدًا الْغَابَاتُ الْأَثِيلَةُ
 وَكَذَا أَغْصَانُهَا وَأَوْرَاقُهَا وَإِرَاهِيمُهَا
 لَكِنْ، أَبْنُ صَاحِبِي التَّجِيبُ قَدْ اخْتَفَى
 وَسَرِيْعًا قَدْ امْتَطَى جَوَادَةً وَمَضَى
 وَالْمَهْنَاءُ لَا ...
 مِنْ بَعْدِهِ مَنْ يُخَالِصُنِي الْمَوَى ؟ ...

(1) كَيُوبِد: إله الحب لدى الإغريق ودعاء الرومانيون (الأمور)

(2) سِيرِيَس: الإلهة (فهنوس) المقدمة قديماً في الجزيرة التي تدعى باسمها (قبرص)

(3) بَارِيَس: إمبراطور طروادة وهو الذي غطف (هباللة) الإغريقية فأشعل الحرب حتى انتشرت طروادة

- تُخضوضرُ الغاباتُ مُجدداً
في كل خُذب وصوب ومدى
واليك يا صاح أتحرقُ صبايةً
إذ تخضوضرُ الغاباتُ تندى
في كل خُذب وصوب ومدى
فاين إذن يتباطأ من أموى
كل هذا التهاطؤ ولم ؟
لقد امتطى متن جواره وسرى
وا لهفتي ! من سيمخضني الصبا ؟ ...

8- أيها العطار إلي ...

- إلي يا ملساحيق أيها العطار
فيها سأخضنها لمام وجفتي
ويجم من قزحات الألوآن
فنبغيتي أن أشوق الشبان
فلزام عليهم أن يتوددوا
إلى (الأمور) أشاؤوا أم أنوا
فملاً ترمقوني أيها الفتيان
وتتبحون أن أروق لكم الآن
و في كل حين من هذا الزمان ...
- إيه أيها الرجال العادلون
ملاً جديرات بالموى ستعشقون
وبالزمو من (الأمور) ستنعمون
بألقى الشرفات ستزفون ! ...
- يا أيها الشبان هيا انظروني
ولكي أروق لكم هيا اسعفوني

بأن أطيبَ لكم في كلِّ حين ...
لنُسندنَ الشكرَ إليك
أنتِ يا مَسْكُونَةُ الخَلِيقَاتِ
أنتِ الثَّرْوَةُ بِرَاقِعَاتِ الِهَمَّجَاتِ ...
وَمُنْبَتِّي أَنْ أَمْسِي لَكَ عِبْدًا
مُتَبَقِّنًا مِنْ جِلْمِكَ دُونَ هَوَادٍ
فَمَلَأَ ثَنُوسَتَمُونِي أَيْهَا الشَّيْآنِ
وَأَذْنُوا لِي أَنْ أَرُوقَ لَكُمْ
ولكم أطيبَ في كلِّ أن ...

9- الرقصة الدوّارة، جميع الفتيات الصغيرات

- سَحَابَةُ الأَيَّامِ الصَدِيقَةِ
تَلْبَثُ الْفَتَيَاتُ الصَّغِيرَاتُ
بِرَقْصَنَ هَاتِيكَ الرَّقْصَةَ الدَّوَّارَةَ
عَارِفَاتُ عَنِ الرِّجَالِ مُصَعَّرَاتُ ...
- يَا صَاحِبِي يَا هَبَا إِلَيَّ تَعَالِ يَا
فَقَدْ أَلْمَنِي تَرْكُوكِي وَطَالَ
فَمَا أَذْأَ بَايَ عَلَى انْتِظَارِ
وَهَبَا إِلَيَّ يَا خَيْرَ الرِّجَالِ يَا ...
يَا أَيْهَا الثَّغَرُ الْوَرِيدِي الْعَذُوبُ
هَلُمَّ إِلَيَّ الْآنَ وَامْنَحْنِي الشِّفَا
يَا أَيْهَا الثَّغَرُ يَسْتَرْقُ الْقُلُوبُ
تَعَالِ إِلَيَّ وَاهْبِأْ قَلْبِي الصَّافَا ...

إِنْ شَمَلَتِ الْفَتَيَاتُ الصَّغِيرَاتُ
بِرَقْصَنَ هَذِي الرَّقْصَةَ الدَّوَّارَةَ

وَيَعْرِفُنَ عَنِ الرِّجَالِ مَوْلِيَاتُ
سَحَابَةٍ كُلُّ الْأَيَّامِ الصَّيْفِيَّةِ ...

10- لو كانت الأرض ...

لو كانت الأرضُ بِرُؤْمَتِهَا فِي حَوَاقِي
مِنَ الْبَحْرِ إِلَى نَهْرِ الزَّيْتِ وَقُرَيْتِي
لَتَخَلَّيْتُ عَنْهَا بِحُبٍّ وَكَرَامَةٍ
إِنَّ الْغَيْثَ مِنْهُ إِنِجَلْتُمَا أَمْلِكِيهِ
مَا بَيْنَ ذِرَاعِي حَقًّا شَرِيكِي ...

الفصل الثاني

في المحاجة

11- مُتَلَهَّبٌ

- مُتَلَهَّبٌ بِأَوَارِ الْحَقِّدِ أَنَا
وَالْبَيْتُ بِالْمُطَارَةِ زَاخِرًا
وَلِحَبِّهِ قَلْبِي مُتَاجِبًا،
لَسْتُ أَصْلًا إِلَّا رَمَادًا
وَبِرَاحًا مِنَ الْأَرْضِ ثُرَابًا
وَشَانِي شَانُ أَوْرَاقِ الْخَرِيفِ
بِتَلَاعِبِهَا مِنْ الزَّيْجِ مُبُوبِ
- إِنْ كَانَ مِنْ تَصَرُّفِ الْمَرْحِ الْوَقُورِ
تَوَطَّيْتُ بُنْيَانَهُ عَلَى أَسَنِ الصَّخُورِ
فَأَنَا الْمُخْبُولُ لِلنَّهْرِ نَظِيرِ
يَجْنِي وَلَا يَسْلُكُ أَبَدًا

ذات السلوك في المدى

- ألبث عن سبيلي زائغا
كمثل سفينة فقدت رافعا
وكعصفور يهيم في الموا
عبر دروب الأهوية شريدا
فأي عقاب لا يعقلني،
وأي قصير لا يشمئني
وألبث باحثاً عن نظيري
وعلى عشرة الطغام سلوكي

- فإن الرصين الجدير
هو في نظري خلٌ عسير
أما الملاح فهو يثلج صدري
وأنعم من شمد العسل في فمي
وما (فينوس)⁽¹⁾ تحبونا به
إنما هو وصَبَّ صدق العذوبه
ولا تفضي مسالكه الفجاء
إلى سوداء قلب الجيئاء.

- على شاكلة شملي الشبيهه،
أطوف في الطرق الفسيحه
وها أنذا أبقي بصحبتني
من هو حثالة جماعتي
ولا أرنو إلى طهر الفضيله

(1) فينوس: إلهة الحب والجمال عند الرومان

متعطش أنا إلى الأمور اللذيذة
أشد من توقي إلى إنقاذ محبتي
وأروم في تمثعي غمسَ بدني
فيما يقبع الموت في قاع كينونتي.

12- كنت أسبح...

- كنت أسبح فيما مضى
في البحيرات هناك وهنا
كنت أعيش فيما مضى
كما أنا حراً وسهما
وكنْتُ آنذاك بجمةً بيضا

يا لي من باتس في هذا الوعى
فصرت على لون السواد دكينا
وقد احترقتُ حرقاً مُشديداً...

- يُقلِّبني الطاهي وقلبي،
والنار تصلبني وتحرقني
كبير الطهارة على الطيق ينصبني
يا لبوسي وتعاستي ! يا لهفتي !
فقد أمسيْتُ أسوداً هاجماً
وقد احترقتُ حرقاً بالغاً !

- على الطيق منداح أنا !
ولا أستطيع أن أهفو فاطير
والأسنان تُشحذ من حولي
يا لتعاستي وشقائي ! يا لهفتي ! .

فقد امسيت فاحمَ السواد أنا
واحترقْتُ حرقاً فاحماً ! ...

13- أنا رئيس الدبر

- أنا رئيس دبر (كوكاني)
(وزماء هذا الدبر في يدي
بصحبة ندمائي على القارورة)
لا أزال أبذل مودتي
لشَمَلٍ مِنْ بزهر النرد يُقامرون
وأن وفد إليّ أحد المُحبّين
وأنا في الحانة صباحاً لبتفقّدي
وعقب صلاة العشاء بغادرتي
بصرخة واحدة، أرفع عقيرتي
(وأفنا ! وأفنا !)⁽¹⁾
يا لك من حظ منكود !
ماذا صنعت بنا ؟
فجميع مباحج الحياة تُسلُبنا !

14- جالسون في الحانة

- حين نلث في الحانة جالسين
لا نتحدث البتة عن القبور
بل نمكث على اللعب حازمين
فهو دون هواده يستفز حماسنا
وما يطرأ في رحاب حانقتنا

(1) وأفنا: القدر

حيث يُذَفَّقُ الدينارُ باطيةَ الخُمورِ
بسماعكم هو حقاً جدير
فاصغوا إلى كل ما أقول.

- البعض يُقامرون والآخرين بشريون،
وعذارُ الحياء يخلع آخرون
وخلال العهث واللعب الممتوالذين
يرى البعض أنهم من مالم يُجرّدون
والبعض أوديةً غيرهم يتوشحون
والخاسرون بالأكياس يلتحفون،
ولا أحدٌ منهم يخشى الردى
كلا ! إنما من أجل (باخوس)⁽¹⁾
يخضون زهر النرد ويهاودون.

- والأمر الأول، من يدفع حصته للمدامه
ومن بشريونها، همُ الفاسقون
فهم مرةً يجرعون نخب من هم في السجون،
وأولى وثانية يجرعون
وثلاثة أنخاب ملن بالحياة ينعمون
ورابعة نخب المسيحيين
وخامسة نخب من في الرب، يرقدون
وسادسة على صحة النساء الطائشات
وسابعة نخب اللصوص والمختلسين.

- يجرعون ثامنة نخب الإخوة الضالين،

(1) باخوس: إله الخمرة عند الرومان

وتاسعة نخب الرهبان المشتتين،
وعاشرة نخب النواتيين
وحادية عشرة نخب من بالشقاق يتمرسون
وثانية عشرة نخب من إلى رهم يتوبون،
وثالثة عشرة نخب أبناء السبيل.
وعلى صحة البابا وصحة الملوك
بشرب الجميع دون رزاة ويعبّون !

- تشرب السيّدة والسيّد بشرب،
بشرب الفارس والكاهن بشرب،
بشرب هذا وذاك بشرب،
يجرع الخادم والخادمة تجرع،
بشرب الرشيق، والخمول بشرب
بشرب الأسمر، وبشرب الأشقر،
بشرب الحضري وبشرب المسافر،
يعبّ المعتوه ويعبّ الحكيم،

- ويجرع الفقير والسقيم يجرع
يجرع المنفي والغريب يجرع
بشرب الولد والأصلح بشرب
يجرع الأسقف ويجرع عميد القوم،
يجرع الأخ والأخت تجرع
يجرع الجدّ والأم تجرع
تشرب هذه وبشرب كأسه ذاك
يجرع مئة ومنهم الألف يجرعون

- إن عبدٌ جميعهم مُسرفين
لكانَ إنفاقُ ستٍّ مئةَ درهمٍ قليلاً
وحتى تَهافت على مرحٍ شرابنا
كلُّ شنائمِ الشعوبِ أجمعين
فهي شنائمُ باحتقارٍ تبتذلنا
فعسى أن يُفسدَ شاتمونا أخلاقهم
وفي سجل الأبرار لا يتم تدوينهم !

القسم الثالث

بلاط (الأمور)

15- بطير (الأمور) إلى أنى يشاء

- في كل حذبٍ وصوبٍ بطير (الأمور)،
وهو لدى كل رغبةٍ أسير
البناثُ والصبيان يتقابلون
وكذا نعم حقاً ما يفعلون !
إنها خاويةٌ من الأفراح بأسرها
تلك هي التي لا عشيق لها
فلزأماً عليها أن ترحَّ أحلك اللهاي
في دجون سجن فؤادها
ومرّةً حنظليّةً تلبث عزلتها

16- الليل والنهار وكل شيء

- الليل والنهار والأشياء جميعها
تناهضني دوماً وبأسرها
ولا تزال ثرثرة الفتيات

تُدْرُ من عيني العبيرات
وأقنهد فبضاً من التتمُّدات
بل أخشى الجمَّ المزيّد
من هذا الكثير العنيد ! ...

- ايها الأصدقاء، إنتم تتمازحون !
وتتحدثون عما تعلمون !
وأنا التمسّ هلاًّ ترحمون
فأوصابي ليست بذات تخوم !
وها أنذا بالشرف إناشدكم
واللصّح لي هلاًّ تبذلون !

- محبّاتك الوسيمة يُبكيني،
مزات كثيرة سقالات
وبراحاً قلبك من جمّد الجليد
فهلاًّ تعطفينه عليّ من جديد !
فقبله من ثغرك قد تبعثني
حالا إلى رحاب الوجود !

17- فتاة صغيرة

- كانت هناك فتاة صغيرة واقفه
بثوب قشيب أحمر مشتمله
وكلما راح أحد الرجال يلمسها
أخذ الثوب يَصَوّت ويحفّ
أيّ ! ...
كانت فتاة صغيرة هناك واقفه

تحاكي من الأزامير ورده
وكان محياها وضاحاً بهياً
وثغرها بفتّر مَبْتَسَماً شهباً
أيّ!

18- في قلبي

- لفلّوادي تنهدات تعسات
فأنت وسيمة من الغنابات
وهذا ما يحزّ في صدري
ويجرحني جرحاً بليغاً
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الحسنة يا حبيبتي
عذراً فإني لا تأتي
مقلتاك الحبيبتان تقلمان
وكاشعة الشمس تالقان
وعنمة الليلي تضيقان

كوميض البرق بضيوها
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الغالية على مهجتي
لكن، عذراً فإني اليوم لا تأتي
وليهمني الله، ولتهمني الآلهة
ما قد عزمت عليه (...)
«مانداليت»، «مانداليت»،
أنت الغالية يا حبيبتي
عذراً فإني اليوم لا تأتي

19- عند اللقاء (...)

20- تعالي !

- تعالي، تعالي، ميا إلي
لا تدعيني أفارق الحياء !
(هيركا، ميركا، نازازا، نيريلنيرفوس)⁽¹⁾
- وسيمُ هو حقاً محيالتُ،
بهمةً هي ملحات مُقلباتُ
وكذا جدائلُ جُمّةٍ شعرك !
وكم هو بارخُ حُسنُ قَدك !

- فأنت أوفر من الورد حُمرةً
والبح من الزئبق بياضاً
وتلبثين بالاحاسن متالفةً
ودوماً ستظلين لي مجدداً وسودداً ! ..

21- على ميزان متارجح

- على ميزان القلب الحيوان
تمتدّ عواطف كل إنسان
فمنك الحياءُ وهذا الهوى
لكني أروم ما يكتمل به ناظري
وأطاطي قذالي لنير هوائي

(1) هذه الكلمات غير مترجمة في النص الفرنسي، وهذا يعني أنه لم يجد لها تفسيراً وبعد الاستقصاء، أرى أن (هيركا) كلمة يونانية تعني (أنية فخارية للخمرة)، و(نيريلنيرفوس) قد تعني: ثلاثة جداول من الخمرة. فهل الشاعر يستجد هنا بالخمرة قبل قدوم حبيبته ؟ أم هل يغني عنا تعابير قد لا يستحسنها القارئ ؟ [لمترجم]

وأغدو تحت النير منذاً
ويلبث لغرامُ بالعذوبة فائضاً ...

22- الحين اللطيف

لطيف مُستحب هو الحين هذا
يا أيتها الفتيات الحسنوات ! ..
وأياها الفتيان هي شملنا
ملاً تقرنون فرحتكم بفرحتنا ! ...

اللازمة، أي ! واة !

يا لها من دهشة تبغتنني !
ها أنذا أغدو مزدهراً
بل أصير من التشوق متأججاً
وينار عشقي قشيب مُتجدداً
فهو يمحى مني القلب والكبدا
إنه لفتي فتى هذا الموى ...

- إلى التهور وعدي تحلكني
ففي وعدي هذا يكمن حنثي
فبؤهن ويخمدُ كامل مكنتي

اللازمة، أي ! واة !

يا لها من دهشة تبغتنني !
ها أنذا أغدو مزدهراً
بل أصير من التشوق متأججاً
وينار عشقي قشيب مُتجدداً
فهو يمحى مني القلب والكبدا

إنه لفتني فتى هذا الهوى ...

- إن الإنسان وعديد جبان
كلما يمرُّ فصل الشتاء
لكن ألمه نشيط رقيق الجنان
حينما يهزُّ الريح بنسائه الشفاء

اللازمة، أي ! واة !

يا لها من دمنة تبغتنني !
ها أنذا أغدو مزدهرا

بل أصير من التشوق متأججا

وينار عشقي قشيب متجددا

فهو يمحى مني القلب والكبد

إنه لفتني فتى هذا الهوى ...

[فتاة] • إن الأمر يجتذبنني ويغوينني

فأنا الآن فتاة في زهرة رديعي

وهذا الأمر يرعد قلبي ويقلقني

فهل فقدت حقاً وعي ذهني ؟

اللازمة، أي ! واة !

يا لها من دمنة تبغتنني !

ها أنذا أغدو مزدهرا

بل أصير من التشوق متأججا

وينار عشقي قشيب متجددا

فهو يمحى مني القلب والكبد

إنه لفتني فتى هذا الهوى ...

- هَلِّمَنِي إِلَى أَيْتَمَاءِ الْغَالِيَةِ
فَمَلَأْ تَحْمِيلِينَ لِي بِسَمَةِ الْبَهْمَةِ !
تَعَالِي، تَعَالِي يَا رَائِعَةَ الْجَمَالِ
فَأَنَا أَهَارِقُ الْحَيَاةَ، فِي هَذِهِ الْحَالِ ...

أَوْ ! وَاقِد !
اللازمة.

يَا لَمَّا مِنْ دَهْشَةٍ تَبَغْتَنِي !
هَذَا أَنْذَا أَغْدُو مَزْدَهْرًا

بَلْ أَصِيرُ مِنَ التَّشْوِيقِ مَتَأَجِّجًا
وَيَنْتَارُ عَشْقِي قَشِيبٌ مُتَجَدِّدًا
فَهُوَ يَمْحَقُ مِنِّي الْقَلْبَ وَالْكِدَا
إِنَّهُ لَفَتَنِي فَتَنِي هَذَا الْمَوَى ...

23- أَنْتِ الْأَوْهَرُ عَذُوبَةٌ

[فَتَاة] ● أَنْتِ الْأَرْقَى نَعُومَةً
وَلَكِ أَهْبُ نَفْسِي بِتَمَامِهَا ! ...

24- بَلَا تُشْفَلُورُ وَهِيْلَانَه⁽¹⁾

تَحِبَّةٌ لَكَ أَيْتَمَاءُ الْحَسَنَاءِ
أَحَبِّكَ أَيْتَمَاءُ الْغَانِيَةِ
أَيْتَمَاءُ اللَّوْلُوَّةِ النَّفِيسَةِ
أَحَبِّكَ يَا جَلِيَّةَ النِّسَاءِ
فَتَقْبَلِي الْإِجْلَالَ مِنِّي أَيْتَمَاءُ الْعِذْرَاءِ
تَحِبَّةٌ لَكَ فَانْتِ مِنَ الْأَرْضِ سَنَاءِ

(1) بلاشفلور: أي الزهرة البيضاء.

تحية يا ويدة في الوبي حمراء !
إيه يا دلا تشغلون، وهيلانه
أنت، فينوس، الإلهة السخية ! ...

25- أيها القدر

إيه أيما القدر !
كما بتغدر القمز
أنت تتغدر
وكما بكبر
أنت تكبر
دوون هواه
أو تتوازي !

فذل وهوان هي الدنيا !
فبوما أراك لاهيا

وتقسو على حواستنا الوهيات
وفي الغداة تُغرِقُما بالهيات
فالفقر وعز الحول والطول
إزاةك حقاً بذويات
كما الجليد بذوب لإزما ! ...

المصير

إيه يا أيما المصير
أنت مزبور لا مقهور !
بل أنت ذولاب بذور !

تَلَبَّثْ سَلِيْقَتَكَ فَاسِيْدَه
وَكَذَا سَعَادَتُكَ بَاطِلَه
فَقُمَا عَلَى تِلَاسٍ مُسْتَدِيْمَه
وَتَتَخَفَى تَحْتَ جَنَحِ لَيْلٍ بِعِيْمَه
وَمَا أَنْتَ تَحْتَ الْحِجَابِ تُؤَدُّ إِلَيَّ
وَلَكِنِّي أَتَوَقَّعُ لِعَبَثِ خُبْرَتِكَ
أَعْنِي كَاهِلِي صَاغِرًا إِزَاءَكَ ! ...
لَنْ السَّعَادَةُ وَالْفَضِيلَه

عن حظيئهما قد سلخاني
ويأت التلصع والضنى
ضرورةً مُتَوَجِّبَةً عَلَى مَمَجَّتِي
وفي الحالِ مَهْمَا إِلَى نَصْرَتِي
دُونَ أَنْ تَتَلَبَّثُوا أَوْ تَنْزِيْثُوا
أَوْ تَنْزِلَ الْكَمَانُ يُظَوُّوا وَتَغْفُوا
وَبِكُلِّ أَسْلُوبٍ تَتَقَنُّوْهُ رُفُوَا
فَقَدْ جُنْدِلَ الْقَدْرُ عَلَى الثَّرَابِ
صَبْدِيْدًا مَقْدَامًا غَيْرَ مَيَّابِ
وَمَهْمَا إِلَى الْأَنْبِيَاءِ بِصَحْبَتِي ! ...

المصادر:

- قاموس Larousse عام 1997.
- Encyclopedia Universalis، المجلد 20، 1980.
- 1998 — 1993 Microsoft ®, Orff Carl.
- قاموس لاتيني / فرنسي 1947.
- قاموس المنهل فرنسي / عربي 1973.
- قاموس عبد النور عربي / فرنسي 983.
- كتاب اليازجي نجعة الرائد، 1913.
- قاموس المنجد عام 2002. ■

ARCHIVE

الموضوعات الغزلية لدى الشعراء التروبادوريين

شعراء التروبادور

د: مورييس جلال



مقدمة

بما أن القصائد التي قرأناها حول القدر ملك العالم تنتمي إلى الشعر القروسطي حيث الشاعر المجهول بقي مجهولاً عمداً لكي يطعن في أخلاق رجال الكنيسة المسيحية؛ وبما أن الموضوعات تآرجح ما بين الفضيلة والتسيب الأخلاقي، وبين الغزل العذري العربي والغزل الأوكسيتاني الشهواني أو الظريف، أرى من المجدي أن يكون الجزء الثاني عند الغزل الفرنسي القروسطي ولاسيما عن الشعراء التروبادوريين ... في جنوب فرنسا ...

فما هي الموضوعات الغزلية لدى الشعراء التروبادوريين من مقاطعة «أوكسيتانيا» في جنوب فرنسا المحاذي لإسبانيا التي كان معظمها تحت السيطرة العربية.

غَيُومُ التاسعَ الأَكيَتاني

Guillaume IX d'Aquitaine

(1071 - 1127)

إن هذا التروبادوري هو الأقدم الذي يذكره التاريخ وأحد الشخصيات الأوفر قوة والأثرى ابتكاراً، ولئن كان في الحرب مقاتلاً تَعَساً ولا سِيماً في الأرض المقدسة أي في بلادنا من ربوع الشام. ومن إقامته عندنا في سوريا نجد في أغنياته القليل من اللغة العربية المشوَّعة. وقد أكدت موسوعة «رومانيا» Romania (الصادرة عام 1952) أن غَيُوم كان مطلقاً على اللغة العربية بل كان يتكلمها ...

في مدينة تولوز Toulouse، كان يجد شيئاً من العزاء في شعره الغنائي lyrisme عقب كوارثه في المشرق. وأخذ شعره ينتقل إلى البذاءة وقلة الحياة cynisme الأشد وقاحة، بل الأغرر فظاطة، وذلك في مقاطعه الشعرية strophes الأكثر تأثيراً وأحياناً، الأعمق حزناً. فتجد كل السمات المختلفة في قصائده. وبها يلخص لنا سمات زمانه الذي يتأوجع ما بين القوة والبذاءة وبين الظرف والنعومة. وقد لاحظ الباحثون تطوراً واضحاً ما بين قصائده الأولى والأخيرة التي راح نسقها ينحو إلى النعومة الظريفة والمهذبة.

بيرنار دالفاكادوري

Bernard de Vencadour

(1125 - 1195)

دون أي شك، كان هذا الشاعر من منبت متواضع، لكنه يُعتبر الألفظ عذوبةً والأوفر ظرفاً، ولربما الأثرى نعمةً غنائية من بين الشعراء التروبادوريين. ولبت يعتز بأنه لا يحيى إلا من أجل الحب وحده. وحقاً، بقي الحب ينبوع الوحيد لإلهامه الشعري.

سيركامون

Cercamon

(1120 – 1152)

كان هذا الشاعر من إقليم «الغاسكونيا» Gascogne ولا يُعرف عنه أي أمر دقيق تاريخياً، وإن السيرة المغفلة لجنوب فرنسا Provence تحيرنا بأن لقب «سيركامون» ألحق به لأنه جال في أنحاء العالم. وقد بقي لنا من أعماله الشعرية ثماني قصائد. كان أستاذ التروبادور المدعو «ماركابران» Marcabrun الذي ولد في جنوب شرق فرنسا وقد وجد ولداً لقيطاً، ثم ابتكروا خط أشعاره حوالي عام 1150 وبقي منها خمس وأربعون قصيدة.

جوفريه رُوديل

Jaufré RUDEL

(القرن الثاني عشر)

وُلد في بداية القرن الثاني عشر من أسرة نبيلة وقد عشق الكونتيسة الطرابلسية في بلاد الشام دون أن يراها، وألفَ إكراماً لها قصائد وأغنيات. وعندما انخرط في الحروب الصليبية، أصيب بمرض قاتل ونقل إلى طرابلس وهو يعاني سكرات الموت وعندما نزل في فندق شعبي، ذهبت إليه الكونتيسة لكي تتعرف عليه. ولفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعيها. أمّا هي وقد نغصت وفاته حياتها فترهبت دون أن تتزوج.

ها هي أسطورة «الأميرة النائية»

من المؤكد أن جوفريه قد ذهب إلى سوريا عام 1147، لكن ليس هناك كونتيسة طرابلسية تتسم بالظروف التي ترويها الأسطورة.

وهذا الحب النائي (Amour de lonh)¹، ينعم أحياناً بحنان يثير العواطف ويتكرر في قصائده كمثّل تكرار لازمة موسيقية، على غرار صدى يستجيب للشاء الذي يطلقه الشاعر بقلبي شديد دون انقطاع، وما هي بعض الأبيات الأخيرة من قصيدته:

وَيَنْطِقُ بِالْحَقِّ تَمَاماً مَنْ
مُتَشَوِّقاً مُتَلَمِّحاً يَدْعُونِي
إِلَى ذَاكَ الْحَبِّ الْبَعِيدِ
فَايَةُ بِعَجَةٍ لَا تَدْوِي لِي
بِمَقْدَارِ مَا أَحْظَى إِذَنْ
بِذَاكَ الْحَبِّ الْقَصِيِّ
بِيَدِ أَنْ كُلَّ مَا أَبْغِي
يَلْبِثُ مُحْظُوراً عَلَيَّ
فَكَذَا عَرَامِي نَذَرِي
أَنْ أَحِبُّ وَلَا أَحَدٌ يُحِبُّنِي
وَمُرَادِي يَبْقَى مُتَكَرِّراً عَلَيَّ
فَاللَّعْنَةُ عَلَيَّ ذَاكَ الْعَرَابِ
فَمَنْ الَّذِي قَدْ نَذَرَنِي
لَنْ أَحِبُّ وَلَا أَحَبُّ

ريغو الباربيزياني

Rigaut de Barbézieux

(1163 - 1140)

من هذا التروبادور الأتيق وقد وُلِدَ في «سانتونغ» Saintonge، قد بقي لنا القليل من الأعمال، أي تسع قصائد (حقيقية له). بيد أنه أحد مَنْ اتقنوا الإعراب عن

(1) سنورد كلمات وتعبير من اللغة الفرنسية القروسطية والمعاصرة [المترجم]

مناهب الحب الظريف. وذاع صيته في فترة حياته ويحق له ذلك. وتتميز قصائده بنوعية تسحر القارئ، فهي لا تسلخ عن صفاتها بالتصنع المتكلف، بل بمجمل من الآراء الناعمة والصادقة تكشف القناع عن شاعر أصيل. وعلاوة على ذلك، يلبث أسلوبه متألقاً، وسهلاً ينعم بمقارنات مبتكرة.

ما هي موضوعات التروبادوريين⁽¹⁾

لكي يتسنى لنا الإجابة على هذا السؤال، ترتب علينا اللجوء إلى دواوين التروبادوريين الشعرية. وثمة تفحص وحيد لهذه الأعمال الشعرية بوسعه أن يزودنا بفكرة واضحة عن الموضوعات الشبكية التي عولجت فتوسعت في أدب جنوب فرنسا خلال القروسطية، وخاصة في القرنين 12 و 13. وحسب هذا الأسلوب في البحث والعمل، سنعرض هنا مجمل النتائج تحت ثلاثة عناوين أي: الحب المرأة، الرجل.

وهيا بنا الآن لنرى كيف تمثل في القراءة أغنية تروبادورية ...
بصورة عامة تتجلى أغنية تروبادورية في ثلاثة أحواض متميزة فردياً:
1 - المطلع: يتغنى بحمال الطبيعة، ولا سيما إيان فصل الربيع:

حيث إنني أشاهد من جديد
كل المطرورج إلى الأزهار تعود
وكذا كل البساتين تنكفئ بانعه
وتتزين الجداول والينابيع بحلة صافية
فلا بد للنسائم والرياح
أن ينعم كل منها بالأفراخ
فهنتم بها التنعيم بكل براخ

(1) التروبادور troubadour: شاعر فرنسي غنقي وظريف من القروسطية (أي القرون الوسطى) ومن جنوب فرنسا حيث كلمة (oun أي نعم) كانت تقال (oc: أوك) ولذلك سميت المنطقة أوكسيتانيا ومنها اللغة الأوكسيتانية. أما علماء جنور كلمات واشتقاقها عند العرب، يرون (كما سمعت فقط) أن الكلمة مشتقة من (طرب الثور) ...

- 2- القسم الرئيسي: يُعالج شَتَّى الموضوعات المُشَقِّية التي سنعرضُها لتَوْنًا.
 3- الخاتمة النهائية: تتجسّد في بعض اللفظيات بالمديح لمن يجزل الدعم للشاعر أو لصديقةٍ محبوبة.
 ومن الممكن أن تُوقَفَ النهاية على الطبيعة وعلى بهجة الحب. وفي غالب الأحيان، يحثّ الشاعر المنشدين على تلقنهم الأغنية التي ينظمها، وأن ينشروها. ولا سيّما يهيب بهم إلى إتقان الفناء وليس من النادر أن يقوم الشاعر بمديح قصائده أو ينحو بالمديح إلى ذاته:

جميلة هي هذي القصيدة

فليس فيها آفةٌ معيبة

وكلّ ما هي عليه مُشتملة

هو حقاً يعود إلها

ومن منكم سوف يتلقّاها

لا بُدّ أن تحترس من إتلافها

والأ بسعى إلى تحريفها

لأن القصيدة ستسعى إليهما،

[أي] الكونت التولوزاني

وكذا السيد «برتران»

براحاً، جميلة هي هذي القصيدة

وهذاك سوف يمدحونها

وسوف يذبح التعلّي بها

الموضوع الأول، الحب

سوف يقوم قطبان باجتنابهما مشاعر قلب الإنسان: وينحو القطب الأول إلى مهجة الإنسان وذكاته وكل منهما مولّه بجمال الودّ النقيّ، ودون وصمة. وهذا هو الحب (l'Amor)، الحب المروّحَن (أي الموسوم بالروح) والظريف (أي شبه العذري)، والقطب الثاني ينحو إلى الحساسية وإلى الشهوانية لدى الإنسان المتذبذب المتقلب والمنغمس في اللذائذ الشبقية، وهنا هو (l'Amar) أي الحب الشهواني (l'Amour sensuel).

A- الحبّ أو الحبّ العفيف (L'Amor: l'Amour pur)

الحبّ ويدعى «الثالث الأسفل» (le tiers inférieur)) كما دعاه غيرو الكلاتسوني Guiraut de Calanson غالباً ما يهرع على نحوٍ مباغت وحتمي fatale ocellade، لدى النظرة الأولى من السيدة.

يا سيدتي ! في اليوم حيث صادقتك
وللمرة الأولى رأيتك
وحقاً حين راق لك
أن كدعيتني أراك
فعن كل فكرة أخرى
قد انسَلَخَ حقاً فؤادي
وبراحاً، أنتِ بذاتك
بل كل ما في بلادي
على نسيانٍ قد جعلتُماني

وحول ذلك الموقف، يقول غيرو الكلاتسوني Guiraut de Calanson ما يلي:
(الحبّ الناعم المرهف يجري جرياً سريعاً، ويعجز الإنسان من تفادي ضرباته، فهو يضرب ويصيب، وقد يكون الحب صادراً عن تصرف حسيّ ... ولا أحد يستطيع أن يحتمي منه. أجل، إنه نار الحبّ النار التي تحرق وتمحق في عناقها، فلا ماء ولا خمر بوسعهما أن تطفئانه. وهذه النار تتضاعف متضاعفة منذ أن شاهد «أرمان دو ماروي» Armand de Mareuil حسناء للمرة الأولى ولئن كان المحب بعيداً عن الحبيبة فشعلة نار قلبه تلبث دوماً ملهية ...

منذئذٍ، يغدو الحب كار ماحقة وتبقى متلهية، متفاقمه. فكل نظرة من «الحسناء» تجعله أيضاً على مزيد من التوقّد. لأنه «الأمور» l'Amor (أي الحب القاتل) يرتدي معنى الزمرد émeraude أو معنى حجر يمان أسمر sadoine فهو من البهجة، وهو حذرٌ، يتحكم بالحقيقة، وتبقى سلطته هي العليا على كل خليقة بشرية.

أما القدرة فهي تتحول إلى الاستبداد، فالحب يستحوذ على الضحية ويعذبها ليل نهار. والشاعر ييوح لنا بأوصابه: (ليس لي مَسَح للتفكير في أمر آخر !). أجل، ثمة تسلط مهين وأليم. وإن تسلط مشاعر الحب هو على مزيد من ذلك لأنه يطمس الإرادة ويذهب بالضحية إلى عبودية الأرض، بل إلى العبودية لذاتها. وإذا فعل ذلك فهو (أي الحب) «يقتحم دون أن يأخذ في اعتباره لا الولادة ولا النزوة». ومن الجميع يجعلهم خداماً له فيغنيهم أو يدفعهم على فقرهم. ييوح لنا بيير فيدال Pierre Vidal (الحبذ إنه يعمل عليّ كل ما أفعل وجميع أساليب تصرفي !)

ما هو إذا سبب هذا الخنوع المطلق ؟

إن العاشق، إذ يدرك المدى اللانهائي الذي يفصله عن سيّدته الحبيبة، وكذا هو العاشق التروبادوري، يعتريه الدعر ويستولي عليه الاندهاش حين يدرك أنّ له الجرأة ليتوق إلى الأعلى. لكن الحب وحده لا يلغي اللاتكافؤ الاجتماعي، بل على الأقل إنه يقرب المستويات. وفي ذاك الزمان كان الرماط الإقطاعي وحده يستطيع أن يقرب «السيد» من السفلة. ولذلك كانت الخدمة العشقية تروى أنها شبيهة بالخدمة الإقطاعية. إن العاشق «المكبّل» يقدو رجل سيّدته، فهو خاص بها دون تحفظ. وبوسعها أن تبيعه أو تهبه لأخرين، بل أن تطيحه، إن راق لها قتله. وفي مقابل الخدمة هذه، هي مدينة له، علاوة على ذلك، (كما السيد هو مدين لمن يتبعه) بالمعونة والحماية. وإن السيد الشرير وحده هو الذي يرفض أن يؤتي الأجور للمخلصين له، وكذلك يرفض مكافأتهم المستحقة.

ثمة استعباد، وتسلط، وأوصاب مرهقة والضحية تتقبل كل هذه الآلام، ويخضع لها، كخضوعه لتجربة. فوكم هي عذبة تجربة الحب ! ... ويقول أحد العشاق:

لا أَلَمَ بوسعه أن يُروّعني

لكي أعتقد يا سيديتي

أن لي منك طوال حياتي

بعض ما تُسدين من مكافأتي

بل الآلام ذاتها هي فرحتي

وبالأحرى هي أيضاً متعتي

فالعاشق يحيى في الأمل دون اقطاع، الأمل في مكافأة على قياس ما يعانيه من فظاعة الآلام.

(إذ أعشق، أعاني شرّ ما يعاني فلاح الأرض، «كنا يقول لنا الشاعر» أرنو دانييل Arnaut Daniel. أما الشاعر «أوفيد Ovide»⁽¹⁾ فيعلن في أحد مؤلفاته - ويوسّعكم أن تصدّقوه - أن العاشق بالآلام ينال خطوة الحب الصدوق ...

وفي هذا القبيل، يعترف «أرنو دانييل» بما يلي:
(أما طبيعة هذه المكافأة، فغالبية التروبادوريين لا يتردّدون في إخمائها. وأقدم الشعراء يشيرون إليها بالفاظ فجّة بما يكفي. وفيما بعد يتبدى خنوع الحب الأفلاطوني) ولا بد أن نرى هنا، على نحو خاص، وسيلة لتلطيف ارتياب رجال الكنيسة حيال فن الحب الظريف.

وعلى صعيد آخر، إن «الحب» كمثّل بار منقّية، فهو مؤلم لكنّه يحسّن النفس السخية، وقد قال أحدهم: (كلّ يوم أكون أفضل وأتقّى لأنني أخدم واحترم السيلة الأمتّع لطفاً في العالم ... فإن الحب الذي يقطر في قلبي يجعلني عليّ دفة في أفسى أيام الشتاء. والحب يبيث الشجاعة في العاشق، فيعدو جسوراً، متفكّراً شاباً ظريف الخصال، ويفيض الرضا على رعباته، والحب يجعل المرء يتجاوز إمكاناته الذاتية. وإن مدرسة الهوى تلقن جميع السمات الحميدة ومن الحب ينبع كل ما يتسم بالقيمة البشرية، ولا سيما الفرحة الجميلة: فهي الإشادة بفصيلة الهوى وجماله، التي ترقي (بنفس) العاشق إلى ما هو أسمى من المشاعر العامية أو السوقية، وتجعله ضحية لجميع ما يوحى السخاء في العطاء).

ماذا يقول لنا الشاعر «بيير فيدال»؟

(يذهب بي الحب إلى فرحته

وكذا إلى سحر روعته

ويدعني العشق في دفة مزوّته

وبه أعدو صندبداً جسوراً

ويالهيّ أضحى مسحوراً

(1) أوفيد: هو بولبوس لوفيدوس Publius Ovidius: شاعر لاتيني ولد عام 48 (ق.م)

وفي عمق التفكير مُستغفراً
بالحبّ ألبث على الضنّى
وبالظرف والشباب أصيرُ مُتوسماً
وكلُّ سلوكي بالحبّ يلبث مُتدققاً (١)

بالتالي، للحب فضائل رائعة، فهو مبدأ المسرة البشرية ومنبع الإلهام الشعري، ويرفد درب الحياة بسحره. (فإن ابتعدت عن الحبيبة اجتأحتني الضجر (مني ومن سواي) بل هذنتني المنية. حسبما يقول لنا الشاعر فنكسادور Vencadour: (الحبّ يلهم الشاعر، ويضفي المزيد من الروعة على نشيده، وعنه تنجم كل التبدلات!) ولذلك فإنّ حضور الحبيبة يقضي عني كل ضجر ... بل كل جَزَع ! ...

لكن السمة الكبرى لهذا الحب عساها تكون النقاوة. وقد لشت نادرة في القرن الثاني عشر. وإن الأمل الذي يتغلغل في العاشق ليس هو الأمل الأفلاطوني الذي يرضي الشاعرين «جورج روديل» و«ريغو البريزي» Rigaut de Barbezieux.

إن كان هناك حقاً عفة، فهل تبقى محمية من الإغراءات الشهوانية ؟ من الحقيقي قلما يهتم بعض البشر بذلك ولا يستسلمون له وإن يحلم الشاعر دوماً بحب يغدو مثالياً فهو يرى أن سعادته القصوى قد تكون لا استحواذة بمن يختارها بل أن يقترب منها ويتأملها وحسب، وأن يستصاف إلى جوارها، ويتعارل معها بوضع لفظات عذبة. وخلال مقصد من صميم إرادته، لا يزال العاشق مخلصاً لهذا الحب، ولن يصاب بالتهاون بته، حتى يلفظ أنفاسه الأخيرة.

أجل، وذلك لأن العشق لا يفرّق بل يدعم رغبتين في تصميم وحيد ومتى يغلو الحب متقاسماً تبقى للعاشقين ثقة ثابتة، لراحة وثمينة، حقيقية وعفيفة. فمن لا يسترسل لمثل هذا الشغف (هو جدير بأن يتعت بالجهل والجنون) ، رغم أن هذا الهوى يمكنه أن يلهب بالعاشق إلى حفه، فحين الإفراط في الوجد تقتحم المرأة الوفاة. وبذلك، يرتدي الحب مسحة من الهوى الصوفي، دون أن يتماهى معه. (١)

(١) في القرن الثالث عشر يقول الحب الفظريف (الذي يشبه نوعاً ما «العب العذري») إلى ارتقاء خلقه وإلى تصموقانية mysticisme دينية، ولا سيما مع القرويين «غويلهم مونتيغول»

إن العاشق يلتزم، بصورة عامة، بمن اختارها قلبه أكثر من مجرد قبلة. فإن ألح على فضائل الأملي والانتظار المبرح، فلا يعني ذلك بته أنه يدع الرغبة طويلة الأمد لكي يستطيع أن يلبيها. ففي غالب الأحيان، تلبث النقاهة خلال القرن الثاني عشر، حلماً أسطورياً، فهي ببساطة مثالية ونادراً ما ترفض رغبة الاستحواذ الجسدي. ولا تظهر النزعة الأفلاطونية نقية إلا حوالي نهاية هذا القرن الثاني عشر. لكننا نجد في ذلك الحين جذراً للنزعة النقية في أناشيد «غيوم التاسع»، فعضها يشهد بالحب الحنون والوداد الخلق، الذي لا يزال على خشية واحترام، بفضل صور يانعة وساحرة:

كغصن يانع لا يزال هوانا

غصن شجرة زُعمور موزدة

وطأنا نفاهى الليل علبنا

فالحصن يبقى يظلل حُبنا

ويلبث للأمطار وللجمد معرضاً

لكننا عند إشراق النهار

ننعم بالشمس على أوراق الشجر

وتبقى أغصانها يانعة الخضار

يبد أن النفوس الوهنة تتمتع بإغرامات الجسد، فكل تطرف يناهض الطرف والحكمة. فالإنسان وحده يؤسعه أن يمتع الشاعر بفرجه ومرحه:

(أما يلبث كل إنسان في كل أن مثيل ملاك أو حيوان ؟ ...)

مهما يكن من أمر، كم الحب هو عظيم ! إنه ملك متوج بالذهب، ويوحى بلُعر شديد. ففي قصره لا أحد غير ظريف يستطيع الولوج. ويصدر إرادته حسب هواه، وليس حسب القانون. و (يحب يسر مسرة عظيمة لكل من يلتزم بقوانينه (los)) .

إن الحب «يولد من اتحاد الأناقة والفرح» ويوحّد بصورة لا انفصام لها قلبيين متحابين، فيصيران بالتالي، كالظفر في البناء، وكمثل القشرة على الأغصان.

الحبُّ المخلصُ يُشبهُ الذَّهَبَ العتيقَ، وباستمرارٍ يغدو على نحوٍ أفضلٍ ويجعل العاشقَ على مزيدٍ من الكمالِ. وضرورةُ الحبِّ تسيطر على كلِّ شابٍّ من منبتٍ نبيلٍ: ((bien né)) كما يُقرِّضُ الدينُ نفسه على الموالين له. أليسَ للحبِّ دينٌ يخصُّه؟ ولذلك، يتلقن المرءُ نظامَهُ ويتعلَّم قواعدهُ، لأنَّ الحبَّ علِمَ يلقنَ وترتَّب علينا أن نكتسبه، كما قال «رمبو الأوراتجي» Raimbaut d'Orange.

B- أمار أو الحبُّ الشهواني (Amar ou Amour Sensuel)

على نقيض الحبِّ الحقيقي الثابت ثمة الحبُّ الشهواني «أمار amar» يلبث دوماً متأرجحاً ولا يقر له قرار (volage) ولا ينعم بالحبِّ الخالص، فالمحبُّ الشهواني ينتقل من امرأةٍ إلى أخرى ويدَّعي أنه يحبها. فهل من الممكن أن يكون حبه متقاسماً؟ إنه يستمر في معامراته الشهوانية، ولا بد أن ترهقه سرعة. فما هو ينعم بحريته كفراشةٍ ما، كمصمور يتقلَّ من عصنٍ إلى آخر، حتى ولو أمسى ضحية لتدليبه... الذي يوقعه في شبكته الساحرة.

في الحبِّ الشهواني، يتصرف المرءُ بسرعة، قبل أن يبلغ الفجر، وقبل أن توهن الشيخوخة شبابه، وقبل أن ينسلَّ سواه في مجرى تصرفه. لكن سعادته تزول عنه بسهولة. ولا بد له، في يوم من الأيام، أن يهدد غيره ويضربه، ويقسو عليه، ويتوسل بالنميمة الدنيئة وبالأغنيات البذيئة...

إن الحبَّ الشبقي يُقجِّم الحكيم في الجنون، ويكسر صلبَ ظهر الغني. وفي رفقته، يغدو المخلص على غير ترو، والصادق يمسى منافقاً، وفي ظنه أن الإخلاص في العديد من العشاق إخلاصٌ كنوب. فالمحبُّ الشهواني يرى أن الحبَّ خادع يتسم بالفساد. أجل! إن مثل هذا الحب لا بد أن يكون كرية المنبت لأنه يقتل ألفاً من العشاق دون أي مهتدٍ قاطع. إن هذا الحبِّ الفاحش يجعل البشر على قساوة وشراسةٍ شديدة، أكانوا رجالاً أو نساءً أو متزوجين. وزيدة القول هي أن هذا الحب الشبقي لا يتعايش مع الحب النقي الحقيقي.

إن التروبادورين يسترسلون كثيراً في مثل هذه الموضوعات وكان من الضروري أن نفعل ما سبق في سرد الموضوعات لكي يتسنى لنا الاهتمام بالشخصين الرئيسيين في قصائد الحب الظريف ألا وهما: السيدة وعاشقها.

السيدة

على الصعيد الجسدي، توصف السيدة دوماً بجمال استثنائي، «أجمل امرأة في العالم»، كما يصرح لنا بذلك «بيير فيدال» ويضيف على هذا الرأي الشاعر «غيوم التاسع» بقوله:

(لا أعتقد أن امرأة مثلها قد أتت من النرية العظيمة لسيدنا «آدم»)

لكن تفاصيل الجسد السحرية تلبث للأسف، على جم من الهشاشة. فغالباً ما يكفي الشاعر بتأكيد أن حبيبته تنعم بجمال رائع. ويجعل المحاسن والصبأ من جسد السيدة ومن شخصها بكامله «خليفة حلو أنيق»، تتمتع بوفرة القدر والروعة، وبأنها تجسد ينبوع كل «ظرف وأناقة ...

فيغدو «جسدها» أبيض يانعاً، كمثل الثلج إبان عيد ميلاد السيد المسيح: Noël. أما هذا «البياض» فلا يعتربه أي كدر معتم وما هو «بيير فيدال» يخاطب سيدته:

كَمَثَلِ الثَّلَجِ عَلَى الْجِبَالِ بَيَاضُكَ اللَّمَّاحِ
وَلَوْنُ بَشْرَتِكَ كَلَوْنُ الْوَبُودِ الْوَضَّاحِ
فَقَدْ بَرَأْتَ اللَّهَ عَلَى مُحَاسِنِ
لَيْسَ لِلطَّبِيعَةِ فِيهَا آتَةٌ مِثْلُكَ ! ...

ويستأنف هذا التروبادور بقوله:

أَبْيَضُ قَرْمِزِي هُوَ لَوْنُكَ
وَالْجَمَالُ الْمَتَكَمِّلُ بِكَوْنِكَ
لَكِي تَبْقَى مُتَوَجِّةً هَامَتِكَ
وَأَنْتِ مَدْرُوعَةٌ عَلَى عَرْشِكَ
إمبراطوري هو عرشك

(كم يتألف ناظرها الجميلان مع محياها !) فقد بات العاشق متيمماً بهما، ويقارنهما بمرآة:

إِنَّمَا مِرَاةٌ تَرَوُقُ لِي أَكْثَرَ مِنْكَ
أَتَيْتُهَا امْرَأَةً، مِنْذُ أَنْ تَمَرَّتْ فِيكَ

فقد عَدُوْتُ حَقًّا هَاتِمًا فِي حُسْنِكَ
وكذا ضَاعَ، نرجسُ، Narcisse فِي الدُّنْبُوعِ
بَا لَكُمَا مِنْ بُلْبُلَيْنِ عَاشِقَيْنِ !
عَلَى صَفَاءٍ وَإِخْلَاصِ الْحُبِّ
فَيُطْلَقَانِ نِظَارَتِهِ مِنْ حَيَّةِ الْقَلْبِ

والآن، كيف يصف لنا «أرنو دو موروي» Arnaud de Mereuil «مَوْلَاتِهِ الْحَبِيبَةَ»:
جَمِيلٌ وَرَشِيقٌ هُوَ قَوَامُكَ فِيمَا تَسْتَدِشُّ سِرَّ بِهَجَرَتِكَ
بِشَقَارِهَا جَمِيلَةٌ هِيَ جَمَلُكَ وَاسْتِقَامَةٌ وَخُشُوعٌ أَنْفُكَ
جَمِيلٌ هُوَ مَحْيَاكَ الْيَانِعُ أَبْيَضُ مَلَأَ كَمَثَلِ الْبَاسِمِينَ
عَلَى حُسْنٍ هُوَ ثَعْرُكَ وَتُعْومَةُ وَاسْتِنَانُهُ الْأَوَّلُوَّةُ كَاللَّجَيْنِ
وَكَذَا هِيَ ذُقْنُكَ وَجَبْدُكَ تَلْبَثُ بِيضَاءَ كَمَا هِيَ كَالثُلُوجِ
وَكَمَا هِيَ إِلهَامُ الزُّعْرُورِ وَعَلَى بِيَاضٍ نَقِيٍّ هُمَا نَدَاكَ
وَأَنَامِلُهُمَا الْمُدْبِدَاتُ النَّاعِمَاتُ دُونَ أَيِّ أَثْمَرٍ لِلتَّغْضُّنَاتِ
فَبِرَاحًا هِيَ فَتْنَةٌ وَنَحِيلَةٌ وَكَمْ يَبْدُو مَظْمَرُكَ نَبِيلًا
وَمِنْ كُلِّ الْعُيُوبِ نَزِيهَا !

الصَّبَا وَبِنَاعَةُ الْأَلْوَانِ، وَبِيَاضِ الْعَاجِ (evori) أَوْ الثَّلُوجِ، مِسْحَةٌ وَرَدِيَّةٌ، أَوْ لَوْنُ
الرَّمَانِ، عَلَى جَمَالٍ طَبِيعِيٍّ وَدُونَ أَيِّ حِضَابٍ، فَكُلُّ ذَلِكَ يَرِفُلُنَا بِفِكْرَةٍ مِنْ نَمِطٍ
أَنْتَوِي لَبِثَ تَطْمَحُ إِلَيْهَا أَجْيَالُ الْقَرْنَيْنِ الْحَادِي عَشَرَ وَالثَّانِي عَشَرَ. وَهَكَذَا فَإِنَّ الْمَرْأَةَ،
فِي ذَلِكَ الزَّمَانِ، ذَاتُ الْحُسْنِ السَّاحِرِ وَلَا شَيْءَ كَانَ يَحْبِبُهَا، بَلْ مُحْظِيَةٌ مِنَ الطَّبِيعَةِ،
أَكَانَتْ سَمِينَةً أَوْ أحياناً وَرَشِيقَةً أحياناً أُخْرَى (delgat) لَكِنَّا تَلْبَثُ دَوْمًا ظَرِيفَةً (fen) رَاطَةً.

وزيادة القول من الشاعر القروسطي إذ يقول: (إن الله [تعالى] لم يهب يده كمثل
هذا المقدار العظيم من التآلق للقمعر وللشمس، فالمرء لا يراهما على مثل هذا
الإشراق البهي. فكانت المرأة تفوق على جميع الإنثا «كمثل النور المتآلق»
وبجمالها قد ارتقت فوق جميع فتيات حواء، كما تفوق الورد على بقية الأزاهير.)

ولكن، ما الذي تخبئه هذه السمات الجميلة ؟ إن السيدة التي يتغنى التروبادور بجمالها هي امرأة نبيلة، ثرية، وتعم بسمعة طيبة وشريفة، وتلبث دون انقطاع تحت سطوة زوجها السيد الكبير صاحب قصر أو حاكم منطقة رفيع ...
تشيد الأغاني دونَ هودةٍ بصفات سيد القصر هذا الاجتماعية، وكذلك بمحاسن زوجته: فهما على ظرف، وعلى تأهيل حسن، وتتميز تصرفاتهما وأحاديثهما، وطرق سلوكهما اللطيفة، وسحر حديثهما وسخاتهما الذي يحتهما على أن يهبا هداياهما بلطف ومودة.

إن السيدة تزدان بطبع لطيف، ممتع ومحبيب: فهي فتية ومرحة. وحينما تكون عاشقة، تشتمل جميع من حولها في أفراحها، وتدعو الفتيات الشابات والفتيان في ربيع الحياة إلى الرقص في القصر (la danse joioza). بل هي ذاتها تساهم في رقصاتهم ويتمايل جسدا الجميل (gent cors) فهي ملكة فرحة مريحة وليس لها من يماثلها.

إنها امرأة ذكية، ودودة، حسيبة النهر وذات حس سليم، تارة تبدو غير مبالية (nonchale) بالحب الذي يمررون لها، وتارة تبدو متألمة لأنهم يحبونها، دون أن تجود بأية فائدة. فهي طالمة خيال من يعشقها ولا تحترم وعودها. ورغم ذلك، إنما هي التي تنصب شبكة إغرائها، كما يفعل فتاة أريب للمصافير.

هل رتبها الاجتماعية هي التي تجعلها معشوقة ومخلوقة متسامحة، صلبة المراس ودون رحمة ؟ فهي لا تتنازل لتلقي نظرة على عاشقها ولتصغي لمشاعره بل تبدي له الغضب والبرودة، وتفيض عليه الازدراء والإهانات تترى، وتجد في إتمامه. أما التروبادور فيتشكى فهو يقول: (وهذه التي أبقي معها مغازلا ظريفا، تصدني بصفحة ترسها الحمراء) (أي المعادية). وإن ألح عاشقها، فبقسوة تبدي له أن حبه لا يروق لها، بل يضجرها، فتبغضه وتصرخ له ببغضها بكل كراهية. وعلاوة على ذلك، تطرد عاشقها أو تقصيه عنها، معربة له بأنها عن مناله تلبث عاصية. فهي تخاطب نفسها قائلة:

(حيث أنه لا يوقظ مشاعري، وبما أنني لم ألتزم بتة خياله أرى أنني متحكمة بما يشغني، فمن هو ساذج فضولي خال badaud) من كل إغرائي لي، أبتعد حالا عنه)
هكذا تسوغ السيلة موقفها ... خيال كل من لا ترغب فيه ...

ومع ذلك، يُقْبَضُ لها أحياناً أن تلبثَ عاشقةً ومخلصةً حيال زوجها أو عاشيقها. فعندئذٍ ينحو قلبها إلى الحبِّ الوفيِّ الذؤوب. فتأسف على حظها حينما يخونها حبيبها، أو متى يجتاز البحرُ من أجلِ حربٍ نائية. وإذْكَ تَخاطبُ «الجمالَ الشاهقة» و«النساتم الهانئة»، متوسلةً إليهما أن تتَحَفَّ بأخبار حبيبها: فهو «تابع لبلد غريبه ولقد أحبته، أما هو فقد وهب كل ماله من أجل الحب!» ...

متى تدرك السيدة أن فارسها قد خائنها، تغدو السيدة المخلصة لحبيبها، مُتَشَكِّيةً أسفة. وإنَّ «الكونتيسة دو ديمه» Contesse de Die تتحسّرُ بأبياتٍ شعرٍ على جِسمٍ من الخيبة حَيالٍ تَقَلَّبَ مُحِبُّها ... فهي تحبه أكثر من كل شيء في الوجود، ولم تتخاذل قط حياله، وتبأى بِسِمَاتِ خصالها وتتشكى من شموخها. وبنوع ما، تتسامع معه على خيائته، فهي تدرك تماماً أن جميع النساء يخضعن لإغرامات قدرة السيد العظيم. وبقصد أن تعيده إليها، تُذكره «الكونتيسة» مروعة فخر حبهما، وبأحاديثهما الماضية المتسمة بجِسمٍ من اللطف والعذوبة ونختم أعينها، متوسلةً بفضائلها الذاتية وبكل سماتها التي يعجب حبيبها كثيراً بها، وتكتفي بتعداد محاسنها ببساطة وحنان.

وقال تروبادور عن امرأةٍ شبيهة بها:

(تزدان بغمرة من رَمَافَةِ المَخْصَالِ، وما زالت على تفادٍ عظيمٍ حيالي، فلم يتبدُّ منها أي أمرٍ يَمِيعُضُنِي .) فهل بوسعُه إذن أن يتفაცس عن الإشادة بروعتها ؟ فقال لها:

(أنت هرمة بالذكاء والسمعة، وغنية بالمسرة القاطنة في سوداء فؤادك، قديمة الفضائل والكرامة، وغنية بكياسة لطفك المحبوبة والقصبة عن كل جنون ..) ويقوم الشاعر بـ«بيير فيدال» بإعلاء شأن حبيبته إلى رتبة الآلهة (في واقع الأمر قد وهبكِ «الف» خصالاً متميزة، والكرامة والسَّخاء، وأكثر بكثير مما تركَ لديه وعلى حوزته. ويتناقل كثيرون عنك أقوالاً حميدة تفضي إلى نكران اسمه فهم لا يؤمنون به بَتَّةً ...)

يترتب علينا الحذرُ من تصديقنا أن جميع السيدات اللواتي يتغنى بهنَّ التروبادوريون يلبثن على صراحةٍ ووفرةٍ من الإخلاص. فالكثير منهنَّ متقلبات في ثباتهنَّ فيخدعن أزواجهنَّ وعشاقهنَّ. وإنَّ السيدات المتليذبات، يذهبنَّ إلى من تختاره قلوبهنَّ في موعداً للحب الذي تمنحنَّ له. فكل سيدة تمتحن إخلاص العواطف التي ييوح بها عاشقها.

إن كل امرأة في اختيارها، تفضل على العجوز الفتى المثقف (bachelor) الذي يسدع في تسليتها. وقال أحد الشعراء: «في المروج، تحت أوراق شجر الزعرور، تحتفظ السيدة بصديقها حتى يملأ الحارس الليلي أن الفجر قد تبلىج (alba). آه! يا إلهي! كم هو سريع هذا الفجر! وكذا تعلن بمرارة كل سيدة مرحة وعابثة». أما الشاعر «ماركابرو» Marcabru فيقول: (إن السيدة تجهل كل شيء عن الحب العفيف إن أحببت رجلاً جلفاً في دارها، فبصحبتها يكتسب الأشرار، في مضمار الحبه بقدر ما يوهب لمن هم الأفضل). وأردف بقوله: (إن النساء من منبت عريق يلبن متطلبات ومتقلبات، كما تقول إحدى الراعيات الصغيرات (Pastourelle)) وهي بناتها فاسدة الرأي والذوق والأخلاق).

ويقوم أحد الشعراء هؤلاء بهجته نساء يدعوهن مومسات وعاهرات وخاطشات. وقد أثبت الباحثون بأنهن من منبت الرعا، ويتطلبن الذهب والفضة لقاء ممارستهن الحب مع الفاسقين. هن مجرد خيليات حب شهواني. ويقول عنهن أحد الشعراء: «إنهن كمثّل أجيايف فاسدة في دكاكين اللحوم المغنة» فإن السيدة الغشاشة، كما يقول تروبادور آخر، تهمل كل شجاع وشهم (pros)، وتحتار السافطين أخلاقياً وترتدي مظهر «الكائن الوهمي» Chimère الذي له قلب أفعى ورأس ليت وجوف ثور ... فمن رسم هذه الدابة لم يخطئ حول المقاصد الدنيئة لكل سيدة خائنة لمهوها ... وصرح شاعر آخر بما يلي:

أما النساء

فلأخفن لهن ولا حياء

ونعرفن أنماط الجفاء

ونبتن أساليب الذفاق

ونلبن على سجاياهن الغشاشات

ويأشرو ما تقول كل الكلمات

فعلى كل امرئ شهم لطيف

أن يسم حقايرهن بشكل ظريف

رغم كل أقوالهن الملعسولة

التي تخلف بالسهم كل مقوله

وإن هذا الذي أعرب عن رأيه الصريح قد خاب ظنه وخُذع خداعاً دنيئاً. أجل
كذا صرّح التروبادور «ماركابرو Marcabru» ...

ولكن قلما تكون النساء على هذا المنوال. وإن ماركابرو ذاته يروي لنا ما يلي:
(كانت إحدى السيدات قد عاشت عدداً وافرأ من الأصدقاء وأحبت الكثير من
الأمسياد الكبار. فبات منزلها مُشرعاً على كل عار لا يزال فمه فاغراً ... ولبت تخدع
(muser) كل من يطلب المزيد فأخذت تلعبه بضجة صاخبة وتطرده ولا تتيح له من
بعد أن يعاشرها بعد أن سلبت أمواله بأسرها.)

يرى التروبادوريون أن الراعيات الصغيرة جميلات، ساحرات، زاحرات بالمرح
وبالرأي الحكيم، ويلبثن على صراحة وإخلاص وتسام الحذر (avisées). وقالت
إحداهن لفارس كان يرغب فيها: «لا يا سيدي! لي آرائي ورغباتي، فهي تنحوي بي
إلى سواك» ... وإن أخرى منهن رفضت مضجعة رجل يعارلها قائلة له: «لا أريد أن
أعمل ما هو الأعز علي وأرفض أن أقصد سمعتي الطيبة».

إن الراعية الأولى قد تشبّعت بمن تحب أما الثانية فقد فلتت عن سمعتها. لكن
ثمة بعضهن قد فقدن كل أحياء...

ها هي أخيراً شتى أنماط النساء اللواتي وصفهن التروبادوريون الفرنسيون
القروسطيون في القرنين 12 و 13. فهنا بنا الآن لنتعرف على العشاق ...

العاشق

إن العاشق القروسطي يلبث على الصعيد الجسدي شخصاً دون تحديد
(imprécis)، فلا شيء محسوساً يظهر من جماله أو من بشاعته. فهو دوماً جميل
وظريف ويعيش لكي يحيى ويحب.

وبالمقابل، تبدو على مزيد من الدقة التفاصيل حول سمات طبعه، ورتبته
الاجتماعية وقدره وخصائله الحميدة وسواها، فهو «من عرق نبيل موهوب برأي
حكيم وشأن عظيم ... إنه شجاع وظريف»⁽¹⁾، صديق للشهامة والمسرة. وينعم بطبع

(1) من الممكن أن يمتدح امرؤ ذاته بأنه ظريف إن تحكم بمحافظته على الاتزان الذي يعتمد التحدث
بأسلوب لطيف ونبل (gentiment) حول أمور الحياة والحب الظريف اللاتيني (بيير فيدال).

فرح ومرح ويعيش حياةً فروسيةً وعلى فخامةٍ ميسورةٍ وأبهة. وقد يغدو مخلصاً وسخياً ومتعجرفاً مزهواً ...

غالباً ما يمتدح الشاعر بسألتَهُ في الحروب، وجميع صفاته الفطرية أو المكتسبة: التميز والأريحية والمهارة الأرية في الحب الذي يدعى (ألفظ الألعاب وأغلبها) ، والخبرة الفسيحة في أداء «الرأي الحصيف» والتحكم العصبي على التقصير، فهو بالتالي جدير بأن يروق لجميع النسوة. وهذه هي الصفات التي نسبها للذات التروبادور «فيوم التاسع».

والشاعر «ماركاربو Marcarbu» يعتز برأيه في الأمور، وبابتكاره، وبجسارته في خوض الحروب، وبجذله. والتروبادور يعتز بأنه مهذب، ومثقف، بفضل خبراته العديدة في شؤون الحياة ويعتبر نفسه قادراً على أداء النصائح للعشاق. وبالمزيد على ما سبق، يرى أنه العاشق الأوفر كمالاً في مناحي الوجود ..

وفي المزيد من الأحباب أيضاً يمتدح التروبادور قصيده ونادراً أغنيته. فقد قال «سيركامون»:

(بيت الشعر بسيط وسوف أجعله على مريد من الفن الرهيف (affiner)، دون أية لفظة فظة ودون كلمة لا مناسبة للسياق، ودون كلمة بافلة وعلى خطأ (pastiche)) فيصبح بيت الشعر بكامله على بناء أفصل لا أدخل فيه سوى مصطلحات أنيقة، وسوف يغدو، دون هواف، أجمل مما كان عليه إذ تيسر له من يشده ويقلمه على حال سليم .

ليس من النادر أن يتوسل الشاعر بالقصيدة لكي يلتمس العون من نصير يرعاه. ويهدى إليه مديح المقطع الأخير من الأغنية ... لكن الشخصية التروبادورية تتجلى على الصعيد الشبقي بوضوح ... وكذلك في القصائد العشقية ...

قبل أن يصاب قلب الشاعر بسهم مفاجئ من الحب فهو يعاني من الحاجة الماسة إلى الحب: أي لكي يحب ويحب:

(ها أننا أمضي متلهفاً ... وعلى حب عظيم متلهفاً، فأننا لا أنام ولا أسهد ولا أسمع ولا أرى) قبل ذلك ! هنا ما باح به الشاعر «سيركامون».

إن العاشق، حالما يصاب بفتة، أو منذ فتوته المبكرة، يسهم غزلي شبيقي (dard érotique)، يشعر في الحال بعماسته لأن الرامي الذي قلغه بظفرة لأذعة هو نبيل ومن منبت رفيع. فإن تفوق السيلة المحبوبة اجتماعياً، يشكل لدى المحب التروبادوري،

تفوقاً يُصيّبه بعمق دنيّة مستواه. وسوف يتحكم هذا الواقع الاجتماعي بموقفه حيال من اختارها قلبه دون رأي ذمته.

بادئ ذي بدء، ما هو يندعش، لأن هدف حبه يمضي به إلى ذؤابة قمة شاهقة جداً، ولا يجرؤ على كشفه جرحه لمن كلمته بجمالها وصرعته دون مؤاسٍ غيرها ...

وَمَرَا حَا لَا جُرْؤَةَ لِي
لَأُبْعَثَ إِلَيْكَ بَرَسَاتْلِي
عَنْ أَيْدِي بَعْضِ الْآخَرِينَ
خَشِيَةً مِنْ أَنَّكَ سَتَغْضَبِينِ
وَلَيْسَ لِي أَنَّهُ جَسَارَةٌ
لَأُبَوِّحَ لَكَ بِحُبِّي، بِمَقَارَةٍ
حَدِثُ أَنِّي أَشْكُ فِي مَقَارَتِي
كَمَا أَشْكُ بِظَرْفِي مَقَالَتِي
بِئْسَ أَنِّي سَأَلْتُكَ لَتًا خَادِجًا
حَتَّى أَفْقَدَ حُبَّكَ وَأَوْهَامَهُ

إن العاشق الجبان يبعث نفسه، رغم وهنه، على أن يغدو مبتكراً، وأن يتوسل بإشارات أو بتلميحات، بيد أن الخوف يشل تصرفه، مستحوفاً عليه ...

ويستولي عليه الذعر، أيضاً، متى يرغب في البوح باسم المحبوبة في أغنيته. فهل يخاف إذن من زوجها ؟ ... كلا، بل يوقر السيدة ويرفض أن يورطها. ومن ثم، سيلجأ إلى وسيلة أخرى فيروح يكتي allegoriser بقصد الإشارة إليها دون فضيحة لها ... ودون القضاء عليه ...

لكنّ المحبّ يخون ذاته بسهولة: وما هو عند قلبي المحبوبة التي لا تأبه به، بل تهينه بتصرفها المتشامخ والشحيح. وتسمعه أنها لا تريد من بعد وجوده قربها، بل قد يغدو له الموت مستحباً ... لأنه يضع نهاية لأوصابه ...

أما الفارسي (أي الشاعر) فيدعمها في إساءتها إليه على هذا الحال، وفي ذخيلة ذاته يشعر بأنه غير جدير بها. وبالتالي، سيجهد على تكامله في كل الأمور، وعلى

إرهاق شخصيته، جاعلاً دون هواناً ذاته أفضل مما هي عليه وجديراً بحبها ... ويقصد التقرب منها متودداً، فهو يخصص لها خدماته الظرفية فيغدو صريحاً ومخلصاً: فيناجيا متوسلاً:

(يا سيدتي النبيلة، لا أتمس إلا أمراً واحداً: فهلاً تقبليني لك خادماً، يا سيدتي العزيزة؟ إن تكرمت بحبك لي يوماً ما، فلن تهمني براحاً بالكذب والنفاق.) بل سيحترمها ويبجلها في كل جوارها. ويصرح لنا الشاعر «ماركاربرو» بقوله: (من أجلك، أحب جميع آلك ونسلك، بل جميع من مدحك !)

وإذ قبل لخدمة السيدة المحبوبة، راح يدعوها: «سيدتي» (mi don)) بل سيدتي (mi senhor)) مع جزيل من الألقاب لسيدة قصر إقطاعي. وسوف تنعم بتمام السلطة على عبيد أرضها (serf): وعبيد الذي سيأتي لمشاهدتها راکماً إزائها، وضاماً كلتا يديه. ويسمى «بوبيو الرحمة»، «وغير الشفقة». وكما قال الشاعر «أرنو دانييل» (أنا لها من هامتي حتى أخمص قدمي) فهي مولاته (domna)، بل مولاة المتحكم. (أقول بصراحة إنني أحب من كل قلبي ويكل معرفتي «مولاتي» بل «مولاي» الأوحده و«صديقي» إلى الأبد !)

وقال تروبادور آخر: (أنت سيدتي ولا أجرو أن أدعرك «صديقي»، لأنني لا أجد صداقة من قبلك) ، فالخدمة من المحب تعلق خدمة إقطاعية .. وتوددية ...

في مقابل خدمة الحب هذه، يتوقع للعاشق منها الحماية والمكافأة. وفي أغلب الأحيان، لا يتوق الفارس إلا إلى أن يشاهد جسدها الجميل فيستحوذ عليه. أما السبلة التي تلبث غير مولاه به ترى الأمر رؤية ذاتية مختلفة.

إن العاشق وقد غدا مرفوضاً، مهاناً، مطروداً أو مبعداً، وحيث ولهُ يلبث متجذراً لا يقصر ولا يهن، في إخلاصه. وقد قال أحدهم: (لن نجد مطلقاً صديقاً على الزهيد هذا من الكرامة، وعلى هذا الجرم من الشف ! ..) ثم خاطب محبوبته قائلاً: (لا تستطيع سيدتي أن تحقد علي إن أحببتها وإن أرغب معاشرتها، وأرجو ألا تبغضني بسبب ذلك، بل علمي نقيض البغض عليها أن تشكرني. إنني سعيد مهتل حين أشاهدها، لكن سيدتي تلمح لي أن ولهي يضجرها ولا يروق لها. لكن، ليس بوسعي الابتعاد عنها، لا رهبة منها، ولا معاناة مما يحدث لي دون إرادتي.)

بيد أن العاشق ينساق لرغبة محبوبته، ثم ينصرف عنها ... إن القلب الذي يكن حباً صدوقاً ويكافأ بالنفور والرفض يعاني من كثرة الأوصاف المبرحة. وتلبث

الوحدة ثقيلة على نفسه وعلى جسده فهو يشتاق إلى التقرب من الحبيبة وهي تقصيه عنها بشموخها. ويبقى ذكرها يحاصره، سواد الليل وبياض النهار، مع أن ذكرها هذا غالباً ما يرهقه:

(إني مندح من مكوثي واقفاً حيث إن جسدي يتهاوى، ولون وجهي يعزف عني، فما هي يا سيدتي شراسة كابوس ولهي بك ولهاً عنيدياً ! ...)
وفي غضون هذه الأعذبة، يفقد العاشق الذوق والراحة والنوم، ويقول:

(ها أنذا أتحمّل شدة هذي المعركة،

في سواد الليل وبياض النهار،

حدث سطوتها لا تنهار،

وعلى مضجعي أنقلب على تكرار

وينكفئ ذهني إلى تندي من الأفكار،

معانداً الجم من وصبي،

أكثر مما عاناه Tristan، تريبستان، الأجنبي،

وذلك من أجل «إيزولت، Yseult» حبيبته (

[هذا ما قاله التروبادور، فانتادور.]

إذ يكون التروبادور بعيداً عن حبيبته، يبقى على عشقه، لاجئاً إلى أمنيات تعصى على التحقيق:

(آه، يا إلهي ! لماذا لا أغدو سنونو، كيما أطير في الهواء، وأمضي في الليل العتيق، هناك حيث هي ماكنه ! يا أيتها السيدة عريقة النسب، وعلى جسم من المرح، إن من يحبك هو على وشك المنيّة ! ... أيتها السيدة، من أجل ولعي بك، أضمت يدي وأعبدك. يا أيها الجسد على ألوان يانعات، أنت تعذيني عذاباً أليماً مبرحاً ! ...)
ومتى يستحيل عليه أن يشاهدها، يروق له أن يتكلم ويجعل سواه يتكلم حولها، وأن يسمع غيره يشيد بحسنها وفضائلها ومزاياها:

«إن سيطرتك النبيلة ثمّعتني بمسرة جزيلة

ومتى أسمع من يُجلك بمدحٍ بلّغ لحاسنك

يأخذني مرح وفير شديده بفرحة العصفير

مرفرفةً فوق الأزاهير وفي عمق أعشاشها تغور
مُتنعّمةً بقشيب زمانها وقد عبداً مائلاً أمامها
ولمي رغبات فائقات في مشاهدتي محاسنك البانعات
إيه ! أنت الصديق النادر بحيث إنني ألث غيرة قادر
براحاً على ردع شؤوني عن البكاء على شجوني

وإذ تمضي به هذه الرغبة القاهرة، يبعث لها برسالة (message) ترجم عناب عشقه لها، عشق شهيد معنى، والشوق العظيم ينتابه للاقترب منها ولمجرد لمسها ... فقد غدا هذا المولود على هدهدة آماله في حظيته بجواب على رسالته. وياله من انتظار عقيم أليم، وياله في خيبة شرسية يهيم ...

يبد أن الفارس المتيم يتقبل كل شيء، بمثابة محنة قسوى لقلبه، فهو يرضى بها، بل يلتمس من عشقه المزيد من الأوصاب ! فهو يلتذ بها، حالماً بما هو أفضل ... (أنتهد وأغني من جراء «حي» Amour) الذي يكتلني (lassat) ويستولي علي ولم أستطع قط أن أروضه !) وعلي هذه الطريق الشاتكة والممتعة في آن معاً، ليس بوسع الأكم أن يردعه. بل لا يأسف المحب على أي شيء ! ودون انقطاع يحيى وهو على رجاء يتشبت به، وهو الأمل في مكافأة ليست مؤكدة، لكنها هي وحدها التي بمكنتها أن تمتد بالشفاء من هذه المصيبة المرحقة أي الحب المتسلط. فهو يلبث على أمل: «فقد مني بجنون الحب !» كما قال ميركامون^١ والتصرف الظريف يطالب بالآيأس المحب من عنف عشقه. ومن ثمة، لا يكتفي بالقليل، من قبل سيدته، والقليل هذه هو الأمل في أنها سوف تستضيئه فترعاه ساكناً بقربها، فينقيس في علوية حديثها ولطافة رفقتها، فهو، إذ ينظرها ينسى ويتحرر من كل عنابه، بل من كل ما وعد نفسه به ليعرب عما في عمق دخليته. فهل هو خجول ؟ ويجيب: قعم: (إن قتل نفسي منتحراً هو أفضل من أن أوجه لها التماساً ما، لأنني خجول جم الحياء ! ...)

ولكن، يوماً من الأيام، لم يبق خجولاً ! والشجاعة أطلقت لسانه، فهذا الشاعر الفارس يؤكد لسيدته ثبات حبه النقي، والمخلص لها فيقول:
(أفضل الموت بسببك على أن أحظى أية فرحة من سواك لكثرة ما أحبك) كذا صرح «ريغو داتيل» لحبيته. فوعدها بالحكمة المتكئة لكي يحصنها في ملجأ من

كل ذم ولوم. ويوقف لها خدمته مُسارعةً مخلصة، ويعملها بحب وفي. ويتواضع
يعتذر منها:

(أنت لي أفضل من سيده! فقد هربت منك خلال سنتين، وها أنا أعود زاحراً
بالآلام وبالدموع! ...) ومن ثمة، سيقبل كل شيء منها، ولئن منحت حب امرأة
عجوزة، حينما ستكون منهكة، ومتى تريد ذلك ...

وإذ يحظى بالحب ويهرب الخاتم، عربون الصداقة المتكاملة، يغدو العاشق على
أوج الهناء، ويشعر بأنه قد أصبح عظيماً بكرامته ويفوزه بحبها ...

(حينما أنظر خاتمي، لا أرى مدينة ولا قصرًا إلا ويلبث القاطنون فيهما
خاضعين لي: فالملوك والأميرالات يعتبرونني جميعاً سيدهم، بفضل نقاء الفرحه
الحلوة التي ترد إلي من سيدتي «فيونا» Vienna! ...)

إن السعادة تفيض في قلبه، وذلك من بهجة الحب وحلاوته، يا لها من فرحة لا
نظير لها (ولم يستطع أي امرئ أن يتصورها، لا يواذته ولا مرغسه، ولا يتفكره ولا
بمخيلته المبتكرة). فما هو الشاعر يهتز رصاً وقلبه مريحاً، ويمد نفسه باحتفاظه
سيدهته له وحسبه

(أتوخي أن تبقى لي وحدي لكي تنعش قلبي وتجدد شباب جسدي لكي
يعصى على الوهن والشيخوخة).

لم تعد النظرات الفضولية تقلقه، لأنه يحب حقاً، وراحاً يشعر بأنه محبوب.
وبالتالي، فهو يمجّد ويبجل جدوى صفات الانتظار وثبات الأمل: (أدرك الآن إدراكاً
أكيداً أن الحكيم الأريب هو الذي يتمهل ويتأنى. والغبي المأفون هو الذي يلبث على
جم والف من الجنون).

لكن جميع العاشقين ليسوا محظيين بهذا المقدار العظيم من قبل حظهم. فحينما
يغدو العاشق على طريق الأمل المسدود يصير مرتعداً الفرائص، فهل سيفقد كل
أمل؟

إن أراد التروبادور أن يلبث على إخلاصه، فلا بد له أن يستمد من فيض حبه
الشجاعة الضرورية لإقلامه على تضحيته التامة بقلبه وكبريائه. وحسب قناعته، من
الجريمة أن يكتم عن حبه أو عن تذبذبه هنا وهناك في بذله قصائد المديح الطائشة
فهي سريرة الزوال. ومن ثم سوف يتمهل في توسلاته، فيما يبقى على خدماته،
وآلامه وألوان رجائه فقد أكد الشاعر ريفو البريزياني Rigaut de Barbézieux: (لا

أحد في الكون، باستثناء «الله» يترتّب بالمزيد من هذا الصبر !) أما الشاعر «ماركابرو» فيقول: (إني أوافق تماماً على أن مولاتي تخدعني منذ ربح طويل وأنها لا تهيني بتّة ما قد وعدتني به ذات مرة ...)

والتروبادور فانتادور من جهته يصرح بما يلي:

(إنّ الحياة هذه ليست بشيء حقاً، بل هي حياة شهيد العذاب المر واليومي. وهذا ما يضني العاشق: فهو يفقد لذة الطعام والشراب والنوم. ويا له من عذاب يتهاوى فيه المولّد المخلص، حينما يتلاشى شيئاً فشيئاً طوال تمهله وانتظاره)

لكن، خلال هذا الانتظار، لا يتوق رجاء هذا العاشق المخلص إلا إلى موضوع عفيف، فيتحمّل بهدوء عذاباته وينهض بجهود الندامة «حتى يروق لك يا سيدتي» (كما قال «ريغو البريزياني») وأردف بما يلي:

يا مولاتي!

اجعلي كلّ الأمانني وسعادتي

بأقوالٍ وذكّ، لا بأفعالك

وبالسّحر المذاهج من نظريّتك

وقد استحوذتني فعليقتك بكّ

فالحبّ قد تسبّب حقاً عليّ

بنظرة واحدة منذ البدء إليّ

وكانت منك النظرة الأولى

وعلى فؤادي سيطرت بسهم الحوى

إن هذا الحب الأفلاطونيّ النقيّ والمخلص يقصي عن النفس المحبّة كل رغبة شهوانية، ويجعل العاشق على مزيد من الكمال ويوشك أن يقدو حباً صوفياً ويكون عتبة تمجيد للتروبادور العاشق: (يحسن بي، كما قال أحدهم، أن ألبيث دوماً على مزيد من الكمال، ومزيد من المرح، فتكنّ في قلبي حكمة متميّزة ترد إليّ من أحد الحكماء الأقدمين، وبالتالي لا يمكنني أن أزل في آية هنة من الأمور.)

أليس في هذا المنحى ختام يتفوق كثيراً على نهاية عاشق يقدو سعيداً في هذا اليوم ومخدوعاً في الغد ؟

ثمة أفراد عاشقون أو فرُّ فخرأً وأعرَّ كبرياءً، فلا يستطيعون التخاذل ربحاً مديداً
إزاءً محبوبية بل معبودة من عاشقها. وفي نظر بعض الفرسان، يخون المولء عقله حين
يلتمس رغبة أو رجاءً من أبة امرأة ولئن كانت تعشقه ...

فقد صرح فيبير فيناله برأيه التالي:

من حبيبتي الحسناء أوهاني

فهي تدعني في عمق أشجاني

وقد غداً مستحباً لما موتني

مما بقي لي الآن في محنتي

فنبقى المضي إلى غيرهما فأهواما

وهل بفعل ذلك من ينعم بالذكا

أ بمكنتني أن أبتعد عنها

وهي لا تزال مولاتي وأنا فتاها

انصبر بحب سيدة أعشقتها

أو ليس من العدل أن اتنعما

بالسعادة والراحة في حضنها؟

حين يغدو الشاعر مخدوعاً وخائباً أو مخيباً فإنه يلوم نفسه على ضعفه وتداعيه:
وقال أحدهم: (أود الانسلاخ عن حياتي في أي يوم تضعني فيه حبيبتي تحت سلطان
أوامرها !) وهذا القول هو بالأحرى للشاعر سيركامون وليس لسواه !
ثمة عشاق ينعمون بالحب وهم على المعالقات التوددية والزائرة بالتلميحات
الشهوانية:

(في حضورك، تفقد بالأكيد جميع المحاسن الأخرى ألوانها ! وجميع تصرفات
العالم الظرفية تركزُ بك يا سيدتي، وعلى المزيد من ذلك أيضاً. وإن كنتِ على ما
يكفي من الجراءة بقصد الحب، لما كان فيك أي شيء ينبغي تحسينه. ومن جرائك
«لا يزال الحب يفتالني ...» وكل بهجة العالم هي بهجتنا إن كنّا، أنت وأنا، براحاً
على حب ركين.)

فإن عاشقاً كهذا، يحاول التفكير معها. إن قتلَ حبها، وإن فقد الحياة غدت «مذبذبة حقاً». وعلاوة على ما سبق، إن لم يحظ فارسٌ مخلص بالحب المتبادل، أليس ذلك خطيئةً باهظة معينة من المتعاقس ؟ ...

وبعد تلبية السيدة، رغبته، فهي لن تتوانى في خلعها، ومن ثم يقوم التروبادور بوصفها بالعار وبهزاء تذبذبها في الحب، كما يفصح خلعة جميع النسوة اللواتي يسميهم بالغش والحيل المتواترة. وخلال أغنياته يكشف خساستهن في حياتهن الخاصة. وإن لم يستحوذ الشاعر على السيدة التي يجاملها بظرفه، فهو يتبجح بأنه قد اكتسب مضاجعة سواها ... لأن الحب لديه لا يزال متوافراً، فهو شاعر متلئذٍ لكنه ثري الخبرة والتجارب.

إن نموذج التروبادوريين في هذا المجال هو الشاعر «ماركاربرو» الذي طالما خابت آماله العشقية. أجل، إنه لم يحب قط حلاً مخلصاً، ولم ينعم بحب السيدات، كما يعترف هو ذاته بحظه. ولذلك، يصف النساء بجم من الأوصاف المهينة: عاهرة، سم الحقد الخ ... فقد غدت أغنياته أحياناً حزينة أو شكت أن تسمي أغنيات موت رهية ...

إن الكثير من هؤلاء الشعراء لم يحذروا على الانتقام. مع أنهم قد عانوا ما هو أفظع وأشر من الموت، فالتحروا إلى أحلام يفظتهم، ولبست أحلام «حب ناء» كما فعل «روديل» Rudel المذكور آنفاً، وكانوا يلتحفون بذلك الحب خلال أحزانهم. فحقاً لم ينعموا بالحب الحقيقي، مكتفين بحب أحلام لها متعتها. وقال الشاعر «أرنو» دو ماروي Arnaut de Mareuil:

(طالما يتاح إلي النوم، فلا أود أن أكون «كوتاً ولا ملكاً»، بل أفضل النوم الذي أنعم به، على كل ضنى الرغبة والسهاد)

قد دفع اليأس بعضهم إلى حياة نفي وإلى التوبة الحقيقية. فقد عزفوا عن السيدات المتشدات بل انسلكوا عن الحب فأهملوا القصيد والغناء والفرح مشحصين الأموات في حياتهم ما بين الأحياء. ومتى دعته أية غزوة أو حرب كانوا يهرعون، ماضين إلى المشرق مدفوعين بتربتهم: فقد كشفت لهم أن «العالم» هو باطل الأباطيل كما صرح أحد من تابوا وندموا على تصرفاتهم الطائشة ... وفي هذا المجال قد قال «غيوم التاسع»:

(كل شيء عديمٌ، لا شيء ...) وقال آخر: (لن أكون من بعد خادماً (obedanz) في الحب) ... فكل واحد منهم يفاخر بلده الحلو الجميل (والمرارة في قلبه)، فيغلو رحيه على دقة المرارة القاتلة، بل على ندم عميق من التوبة ... كما أعرب عنها في يوم التاسع Guillaume IX:

مهما لبثتُ على مرحي وأفراحي
أدركتُ أن «سَيِّدنا» الحبيب يُبَكِّتني⁽¹⁾
وقد أمسيتُ عاجزاً عن عيبِ الأمي
سَيِّما وقد غدوتُ على ختامِ أُنامي
قد عزفتُ عن كلِّ ما راق لي
من زهوٍ كبريائي وفُروسِيكي
وحيثُ إنَّ توبتي تروى لآلِمي،
ها أنذا مُتَقَبِّلُ كُلِّ ما نهَيْتني
وأتوسَّلُ إلى «ربي» لكي أتوبَ فيرحمَني

عقب قراءة الصفحات السابقة، ندرك أن المرأة تقوم بدور عظيم في قصائد التروبادورين القروسطيين. فكانت تنعم بحرية⁽²⁾ تُسيخ لها التصرف على هواها. فحيثما كانت قوية تحكم بأمور قصرها، قد أصبحت على مزيد من القدرة في خدمة الحب التي توحى بها لعشاقها. وإذا اعتبروها مجسدة لمحاسن الجمال، أصبحت موضوع تعبد خاص لمن يتولهون بها، بل جعلها مُثَلَّثَةً [أي موسومة بالكمال المثالي idéalisée] على غرار «مريم البتول»⁽³⁾ La Vierge Marie أم السيد المسيح (عليه السلام).

- (1) سيئنا: أي السيد المسيح، وقد يشير السجع هنا إلى تكتبٍ حقوقي ...
- (2) بحرية: ما كانت لها قبل الحروب الصليبية في المشرق وفي الأندلس العربية
- (3) كانت قد استلقت هذا الرأي من أستاذي المشرق: م. ب. لوجنتي Le Gemtil أستاذي في السوربون المتخصص من الألب العربي الأندلسي القروسطي

إن اللوحة التي تركها التروبادوريون للتاريخ عن المرأة، أي السيدة، لوحة تعكس تصرفات نساء تشتري مضاجعتهم بالمال (vénales)) وقد وصفهن الشاعر «ماركابرو» وصفاً وقحاً منافياً للأخلاق الحميدة Cynique.

بصورة عامة، كان التروبادوريون من «متب عامة الناس» ، وغالباً ما استطاعوا أن يكتسبوا احترام أسياد الإقطاع العظماء، فنعموا بحظيتهم، وأتيح لهم ولوج القصور الإقطاعية، وكذلك محادثتهم الظريفة مع السيدات ولبت البعض منهم موسمين بسمعة رديئة، بسمعة الإغراء والتضليل، وقد انعكس ذاك الوضع في أناشيدهم على نحو جلي.

إن الفارس العاشق وصاحبة القصر المحبوبة ما كان بوسعهما أن يلتقيا مواجهة. فقد بقي القصر زاخراً بالخنثام الذين لا بد من توقيهم لأنهم شديداً الحذر والحسد والطمع ...

أما الحب الحر فكل مجتمع حصاري يكرهه، وحتى مجتمع القصور في القروسطية، حيث كان التثبث قسماً بقواعد اللياقة الاجتماعية ولا سيما حب امرأة متزوجة. وحيث إن الجنس الضعيف كان في ذلك الوسط نادراً نسبياً، وأن المرأة الأجمل - لأنها، في أغلب الأحيان الأوفر بطاعة وأمانة - كانت بالتالي زوجة لصاحب قصر، فالتروبادور لبت في إمكانه أن يقع في حبها وحسب أي دون أن يستحوذها ...

ما هو رأي «السيد» زوجها إذن ؟

في حقيقة الواقع، قد وصفت أغنية التروبادور بأنه مولعٌ دوماً بمتعاته وبغزواته النسائية، لكن لا يعني هذا أن ذاك «السيد السيئ المعزور» (كما يدعوه ريمون دوفاكراس R. de Vaqueras) لم يبقَ غيوراً على زوجته (فالتروبادور «بورني» Borneil يصفه بأنه «غيور بجنون»). وقد أكد أحد الشعراء أن الأزواج هم «سجّان زوجاتهم»، وأنهم أيضاً يسرقون زوجات سواهم.

والعاشق الذي يغدو محظياً لدى صاحبة القصر كان يدرك تماماً أن الحساد والنمامين ما كانوا نادرين قطعياً. فالرقيب الليلي يقبى مواتياً لسيدة قصر خائنة، وصديقها اللذين يغمراته تترى بسخائهما. وقد يلبث دوره في إيقاظهما عند ابتلاج الفجر، لكي لا يباغتَ العاشقان في مضجعهما داخل قصرها ...

إن الناصحين المخلصين يلبثون نادرين، كما هو الأمر في الأزمنة كلها ... وعلى الفارس (التروبادور) أن يتوسل بحكمته، وبحذره، وبشمار خبرته الشخصية ... ويشن الحساد الأجلاف على العاشق معركة تحل كل رحمة، كما يقول الشاعر «روديل». ويتسبب الخبثاء بجميع أنواع الأذيات لمن يتحابون فيلجؤون إلى الحيل معهم ومع الزوج. ويلت في الترسد النمامون والممالقون.

لكن أشر المنافسين للتروبادوري، لدى السيدة، هم أفراد في ريعان ربيعهم «منخنثون» efféminés، يزدانون بحمة شعرهم الأنيقة. وخاصة بأسنانهم البيضاء اللؤلؤية، وبلحية ناعمة على الوجتين فالشاعر يكرههم ويعتبر أنهم غير جديرين بالحب بل يجهلون التصرف في بلاط القصر، ولا خرة لهم بألوان احترام النساء، ولا بممارسة الكرم والسجاء. ويشير إليهم بالارءاء ويرعهم وينكدهم. وقال الشاعر فيبير فيدال : P. Vidal : (يدين الله الأشرار والحساد .. ويربك النمامين والغيورين ... أجل كل الأشرار والمصافين الأوغاد المبذلين ...

إن العاشق المحبوب لا يحرس من جميع هؤلاء الذين يتعصون الحياة. وقال أحد المغمورين منهم:

ليس لي أي اهتمام بالقليل والقال

يتذذر بهما بعض الغرياء الجهال

فهم يتوخون دبراج إقصائي

عن (الطبعة جازي) وحببتي

وا إسفاة ! فغالباً ما ينجح الأشرار

في أذياتهم وهي تورث الدماز

ففسد حبنا وتكلم فؤادي

وعقب الأذية لا شيء نواسيني

فبشرهم، عن سيدتي قد شردوني

وما أنذا مُستسلم لأية مَنَقِيَّة تَدَهْمُنِي
لَعَنَ اللهُ، جميع النَمَامِين
فقد الحقوا بي كلَّ شرِّ لَعِين
غير أنني ألَبْتُ رَاغِباً فِي لِقَائِهَا
كَيْمَا تَوَاسِيَنِي بِبَلَسَمِ حُبِّهَا

هذا هو طابع الحب في المجتمع الأوكسيتاني Occitan خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر. وإن موضوع الحب المستمر في الأناشيد، والفضاعة التي (كانت التصرفات اللاأخلاقية لكثير من النساء) توحى بها التروبادوريين، أمران لبثا موضوعين ينقلهما إلينا التاريخ، وهما كما يلي:

كان جنوب فرنسا (le Midi) منطقة هادئة وثرية وطماعة في كل متعة، ولا سيما في الشعر والموسيقى والحب والطبيعة الريانة. أوقف التروبادوريون الأوائل قصيدهم وغنائهم على الطبيعة، مخصّصين لها فاتحة كل أغنية أو قصيدة وهذا ما جعل بعض الباحثين في تلك المنطقة يعتقدون أن المنبت الشعبي لهذه الأغنيات تحت عنوان «رقصة دوّارة» (حلقيّة) ربيعِيّة⁽¹⁾. وفي صلب الأغنية، يسترسل الشاعر إلى وفرة من التشابهات التي توحى بها الطبيعة. وإن أحد هؤلاء الشعراء المجهول يقارن المرأة بالشهور الجميلة في السنة.

وتستخدم الطبيعة مسرحاً لَسَرَحِ الحب ومَرَحِهِ وأخذ عاشق يدعو حبيبته قائلاً:

(هَبَا بِنَا مَوْحَدَيْنِ قَبْلَاتِنَا

هناك في المَرَجِ البعيد

حيث تسقسق العصافير وتُجِد

ولنفعل كل ما نهوى ونُريد

رغم أنف كلّ بغيضٍ وحسود ! ...

(1) ذُكرت هذه النوازل في قصائد «كارمينا بورتابا» [لمترجم]

في هذا الشعر الفرنسي الجنوبي (méridional) تلبث الطبيعة دوماً حاضرة، مع حيواناتها وأزهارها وفصولها، مع الثلج والسواقي، مع الطقس العاصف أو السكين، مع كل شيء حسن ... وتمتزج الطبيعة بعمق في بهجة الشاعر «ماركابرو» (Marcabru) فيقول : (في مياه نبع المرج، حيث يلبث العشب على خضار يانع، على مقربة من حصباء، وفي ظل شجرة مشمرة نحن على جم من الفرح إذ نشاهد الأزهار البيضاء ونسمع الأغنية المعتادة يلحنها فصل الربيع القشيب .)

تتعاطف الطبيعة مع حزن التروبادور «لانكادور» (Vencadour): (حينما أشاهد القنبرة ترفرف بجناحها ! ... يا لها من رغبة ترد إليّ من كل شيء أراه جميلاً ! ... وإنني لعلّى دهشة لأن قلبي لا ينفطر حالاً من جبراء عنفٍ رغبته) فالطبيعة تبهج البشر وتواسيهم وتوحيهم حين يشتد القدر ! ...

نظرة شاملة

وبعض المشكلات

قدّمنا الموضوعات التي طرّقها التروبادوريون الأوائل أما الآن فلا بد من إلقاء نظرة شاملة فهي وحدها التي تتيح لنا إبراز الألوان الهامة في الموضوعات العشقية كما تفسح لنا المجال لطرح بعض التساؤلات.

إن التروبادورين قد عاشوا دوماً حياة مضطربة منتقلين دون هوادة من قصر إلى سواه، باحثين عن كسبة أودهم اليومي، وساعين بجراءة إلى الأمجاد في الشعر والبطولة. وكان الأسياد الإقطاعيون يغمرونهم بحظياتهم، وأحياناً ما يختارونهم كمحظّين أو وزراء [أي مستشارين في القروسطية] ونادراً بصفتهم سفراء ...
قد أوقف هؤلاء الشعراء حياتهم على نمط حب ذي وجهين: المثالية والشهوانية. فقد مزجوا منذ القرن الحادي عشر الظرافة والعبث الخيالي وبذاءة الخلاعة obscénité.

الحبّ الظريف

L'amour Courtois

إنّ الحبّ الظريف (وهو مختلف عن الحب العذري العربي) لدى التروبادوريين الأوائل يتقبّل الزنى (أما الحب العذري العربي فهو نقي عفيف)⁽¹⁾. وجميع أغنياهم تشهد على هذا الواقع ... فالرغبة الشهوانية مقبولة. واستحوذ الشاعر العاشق على السيدة التي يحبّها هو أحد أهداف الحب الظريف. بيد أن الحبّ هذا يغدو على مزيد من اللطف والتقاء خلال ختام القرن الثاني عشر فهو في مشاعر الحب يتبنّى تصرفاً أفلاطونياً. وإنّ هذا المنحى الجديد للحب الظريف ناجم عن رفض المرأة المحبوبة استسلامها لمن يبدي لها حبه الظريف. وإنّ هذا الحب المثالي نوعاً ما هو بالتالي نوع من الرضى الروحي، في غياب إرواء الشهوة الجسدية التي بدأت تبدو إذاك مستحيلة. وعندئذٍ [يتقارب الحبّ الظريف، نوعاً ما، من الحب العذري العربي] يغدو هذا المنحى مُشتملاً على بعض المشكلات:

بادئ ذي بدء، ما هي أسباب هذا التقارب؟ هل التجاور ما بين جنوب فرنسا وشمال إسبانيا حيث ازدهرت الموضوعات المتقاربة هو أحد الأسباب؟ فإن احترام المرأة المحبوبة، واحترام امرأة واحدة، يخضع لها المحبّ خضوع عبّديّ لسيدّه (لمولاه)، خضوع عبد الأرض لسيدّه، هو حبّ تمسّ، مؤلم، وتلبث ألامه مقبولة بقصد إرادتي، بل يبقى أيضاً كمثّل متمّة يسمى إليها العاشق.

وذلك رغم ترصّد الرقيب أو الحسود أو الزوج الغيور، والنمّام، والمُفتري، والعاذل. أما العاشق فهو يكتفي بالقليل: بنظرة، بتحية ... إنه المحبّ المحترم يجسّد كلّ من، وكلّ ما يقترب من الحبيبة، وهو يعاني من تناوب الفرح والمذاب. وفي النهار، هناك اتحاد النفوس ذهنيّاً، وفي الليل اتحاداً بمجرد الحلم خلال اليقظة، وثمة الفضيلة التي تضفي مسحة نبيلة على الحب الظريف في الفترة الأخيرة من القرن الثاني عشر.

(1) لما ناهي «عنترة بن شداد» بقوله: «أعاض طرفي ما بدت لي جارتني / حتى يوارى جارتني ملوها» [المترجم]

وبالتالي هل هناك مصادفة أو تأثير ما بين الحب العذري والحب الظريف ؟ لا يزال هذا التساؤل دون إجابة قاطعة. لكن، لا بد من الإشارة إلى العديد من الموضوعات المشتركة ما بين النمطين: العذري والظريف، وهناك أيضاً اتصالات قد غدت مكشوفة، ما بين التروبادورين الأوائل والعالم العربي وثمة أيضاً أسباب أخرى ... وكل ذلك قد غدا مواتياً للرأي الذي يدعم سبب التأثير الأندلسي والمشرقي على ترقّي الشعر الأوكسيتاني التروبادوري ...

وضعان نموذجيان

ابن قزمان وغيوم التاسع

Ibn Quzmân et Guillaume IX

بوسيلة الاتصالات، العنيفة تاريخاً والمسالمة تارةً أخرى، قد ورد إلينا مثلاًن في الأديبين: الأوكسيتاني في جنوب فرنسا القروسطية والأدب العربي في الأندلس. إن الوضع الأول يعني الشاعر العربي الأندلسي «ابن قزمان» (توفي عام 1160)⁽¹⁾ الذي بلغ منه ديوان شعر يقى فهمه عسيراً فهذا الشاعر يخلط ألفاظاً غير عربية (بل «رومانية» أي لغة عامية في حووب فرنسا القروسطية *mots romans*) في قصائده التي كان ينشدها باللغة العامية في قرطبة ذلك الزمان (حوالي عام 1100). وعلاوة على ذلك، فهو يستخدم الأسلوب الزجلي (*zégélesque*). وتتصف سمته العميقة سوحى واقعاني (*réaliste*)⁽²⁾ يشبه وحى التروبادور «ماركابرو» (*Marcabru*). وهذا المنشد الشهير يتوسل أيضاً بصور تتسم بالمثالية، رغم لجوئه إلى مفردات تنم عن الهزء، وأحياناً عن هشاشة الأخلاق (*scabreux*) ...

الوضع الثاني متعلق بحياة وقصائد التروبادور الشهير «غيوم التاسع» من مدينة «بواتييه» في جنوب فرنسا. وكان والده «غيوم الثامن» قد ساهم في غزوة صليبية على

(1) ابن قزمان: «شاعر أندلسي، زجل، من أهل قرطبة، تشتهر بإمام الزجلين، له موشحان وديوان» (كلوس المنجد، قسم للتاريخ، صفحة 12)

(2) واقعاني: أي ملتزم بلمنحى الواقعي الفنى [المترجم]

عرب الأندلس. وقد سبق للشاعر أن اشترك مرتين في الحرب الصليبية في سوريا وقهر قيهما.

كان «الحب الظريف» طوال مكوثه في إسبانيا موضوعاً أدبياً قد ذاع صيته شعبياً في الشعر الأندلسي.

عقب مكوث هذا السيد الكبير في سوريا طوال العامين ثم عودته (1101 - 1102) طفق يتسلى منشداً لأصحابه أغنياتٍ بذينة عابثة (frivoles) وبأسلوب شرقي (كما يدعي الباحثون). وإضافة إلى ذلك، بقي لنا مقطع من شعره يتسم بدلالة بليغة المعنى ويرجع عهده إلى بقاءه في سوريا (طوال عام 1101). وفي هذا المقطع تغدو السمة الشهوانية دون أي كايح ومصحوبة ببذاعة فجّة. ويرتدي شعره عقب بلوغه الشيخوخة، بجسم من النبل والطهارة. وبوسعنا أن نلاحظ في هذه الأغنيات (بإخلاص لا شك فيه) نموذج المقطع الشعري، في ذلك الزمان، وما كان مستخدماً إلا في إسبانيا العربية.

وإن أغنيته الخامسة تشتمل على نص عربي صحيح وصفته هذه، قد قدمه وشرحه المستشرق الشهير «لوفي» - روفانصال Lévi - Provençal في كتابه الإسلام والغرب «Islam et Occident». وقد أثبت هذا المؤلف أن ذلك السيد العظيم من مدينة «بواتيه»، كان يتكلم أيضاً باللغة العربية.

فقد غدت المقارنة ممكنة ما بين الحب العذري العربي والحب الظريف الأوكسيتاني الفرنسي القروسطي ...

الشاعرة الفرنسية

الأولى تاريخياً

في القروسطية

ماري دو فرانس

Marie de France

عاشت في النصف الثاني من القرن الثاني عشر في القصر المتألق للملك هانري الثاني في انجلترا وفي «ليونور» الأكيثاني. وتميّزت بثقافتها وألّمت باللغة اللاتينية واللغة الإنجليزية، وبالأدب الفرنسي المعاصر لها. وقد ألّفت مصنفاً من «القصص الإيزوبيية» ويدعى المصنف بعنوان Ysopet⁽¹⁾، ولها شكل خاض قصائد تدعى LaiS أي قصائد وصفية أو غنائية قروسطية.

إن مفردة Lai التي تعني «أغنية» قد كانت في البدء، يخصص عملاً موسيقياً لبث الموسيقيون «البريتانيون»⁽²⁾ يؤقّمونه بنعمات على موضوع من منبت أسطوري قديم في بلدهم. وقد قام عملها المشكر على روايتها هذه الأساطير بذاتها في قصائد قصصية مقتضبة وهي بالنسبة إلى الروايات الظرفية الكبيرة (ما يماثل «الأقاصيص» nouvelles بالنظر إلى الروايات الفرنسية المعاصرة) لهائيك الأيام وقد بقي من هذه الأقاصيص ما يقارب اثني عشر عملاً على الإيقاع المقفى بشمان مقاطع octosyllabes. ويبلغ مجموعها ما يتراوح بين 100 و 1000 من الأبيات الشعرية.

أغنيات ماري دو فرانس

تسم هذه الأغنيات LaiS بنمطين مسيطرين وأولهما «العنصر السحري» [أو المعجيب] le merveilleux وهو روائي وفائن عجيب والنمط الثاني «وصف الحب» ... la peinture de l'Amour

(1) إيزوبيت Ysopet مجموعة قصص شهيرة في الحصور القروسطية الأولى [المترجم]

(2) من منطقة «بريتانيا» الفرنسية Bretagne

1- الفاتن العجيب: إنما هو العنصر «البروتاني» breton⁽¹⁾ الذي سنجده مرة أخرى على مزيد من الإنسانية ومزيد من اللون «الأدبي»، في أسطورة «ترستان» Tristan الشهيرة، وفي الروايات ذات النمط «الأرتوري»⁽²⁾ arthurien. ما يهتما في هذه القصائد هو بقاءها على الكثير من التقارب إلى ما هو «فانتستيك» بدائي، وقد نجم عن النفس الحاملة للجماعات «السلتية» celtes و«الغالية» أي الفرنسية القديمة gallois. وإن «ماري دو فرانس» نقلنا داخل عالم «يزخر بالأسرار» حيث يتحرك البشر كما تفعل الحيوانات وتكلم كل الكائنات، وحيث تتمتع الأشياء بالحياة⁽³⁾، وتسود الجنيات fées والسحرة، وهنالك ينجز الأبطال روائع الأعمال الغوبشرية (التي تفوق قدرة الإنسان).

2- الوصف المتناغم للحب: هو في الحقيقة التميز العظيم لهذه الأدبية الشاعرة. فهذا الحب لم يبلغ بعد رتبة ما هو (ظريف) courtois وقد صنفه العشاق المشغوفون بالشعر «البروفانصالي» provençal (من جنوب فرنسا)، كما لم يبلغ زيفان الفرسان الخاضعين لنروات سيّدة اسلخت عن المشاعر impassible، وكما يحدث هذا الوضع في رواية «كريتيان الترواني» Chrétien de Troyes⁽⁴⁾، بل ليس ذلك الشغف القاتل، والميف المأسوي كما في رواية «ترستان وإليزوت» Tristan et Yseut. إنما هو الوصف المتمم بجم من اللطف، وبعمرة من «الأنوثة» وبمشاعر حنان، وبحساسية متسّرة وعلى نموة الحزن. ففي هذه القصائد تلبث الأنثى مخلوقة محبة حقاً ومخلصة كل الإخلاص، ومهيّئة للتضحية بذاتها بقصد الحفاظ على سعادة من تحبه بكل مشاعرها. ويقوم «حلم» اليقظة بمثل هذا الحب باحتلاله المزيد من المكانة على ما هو في واقع الحياة.

إن «ماري دو فرانس» لا تنعم بتمام حرية من هو قاص حقيقي، كما تنقصها النعومة السيكلوجية التي نجدها في القاص «توما» Thomas. فتكون قصصها نحيلة

(1) ومن هذه اللفظة الفرنسية نُسجت لفظة «بريطانيا» [المترجم]

(2) لأرتوري: نسبة إلى آل «لورور» في أواخر القرن الثاني عشر في منطقة «بريتانيا» الفرنسية.

(3) وهذا ما يؤس به زوج لإفريقيا في أدعائهم وقد كرر ذلك الشعراء التروبادوريون ولا سيما ليوبولد سيدار سنغور.

(4) شاعر فرنسي من القرن الثاني عشر.

في بعض الأحيان، متمسكةً بدقة قليلة الحيوية وجافة. غير أن «التأليف» يلبث بشكل عام «واضحاً» وعلى أسلوب حسن فإن تعابيرها الساذجة تزدهن دوماً بالأناقة (grace).

قصيدة لاؤوستيك

Le Lai du Laostic

ما بين القصائد الأشد إثارة للعواطف، قد كُتِبَ بعضها «حولَ لا شيء»، بل خلال السعادة اللطيفة والسريعة الزوال وآلام نفسيين قد شعرنا بأنهما على شراكة متوافقة. وخلال «الحزن» المضطرب «والتعاطف» المستر لهذه القصة، وكذلك فنّ «إحياء الشعراء» الأوفر نعومة عن طريق الرموز والطباقات وشتى التناغمات. وإن هذه القصيدة تمثل روعة زهرة قد جمعت ونسَّقها بحزنٍ ما بين صفحات أحد المصنفات: (سأسرد لكم مغامرةً)

جعل منها «البريتانيون» قصيدة

ولبت عنوانها «لاؤوستيك»

كما يتهنياً لي

وهكذا أطلقوا الاسم عليهما

في رحاب بلادهم الجميلة

وفي اللغة الفرنسية القروسطية

«لاؤوستيك»، «البلبل» هي،

و «نايمتيغيل» nihtegale

باللغة الإنكليزية القديمة)



(كان هناك بارون فتيّ

كان تصرفه ظريف

بزوجة جارة مشغوف

لكنه يخشى السعي إليهما

إذ أقبمت الحراسة الشديدة عليها
وعلى نافذتيهما لبث العاشقان
في تأمل متبادل يتحدّثان
بهد أنهما قد احتفظا
بحرص شديد سرّ عشقهما. (

قصيدة «إيونية»

Lai d'Yoné

(احتفظ زوج غيور بزوجته مغلقةً عليها في أحد الأبراج. أما هي فقد كانت ترحب بسيد فتان المحاسن كان يتخذ شكل طير الباز autour كي ينفذ إليها من نافذتها، بصفقة جناح واحدة. لكن الزوج الطنان أمر بأن توضع على النافذة بعض أسياخ تخترق الطير هذا. فانهمر، واستطاعت السيدة بفصل مبيت عرقها الوصول إلى قصر رائع حيث التقت بفارسها على قيد النزاع الأخير. فأعطها خاتماً سوف ينسي كل الأمور لزوجها، وأمنها مهنته لكي تهبه يوماً ما، لانيهما «إيونية» Yoné. ومتى أصبح الابن رجلاً فتياً، ذهب به والدته إلى قر والده وكشفت له سرّ ولادته منها، ووهبت له سيف مهتد الانتقام، وسقطت ميتة، ثم قطع «إيونية» عن زوجها الغيور.)
وهذا هو موضوع القصة الشعبية: «الطير الأزرق» l'Oiseau Bleu.

قصيدة «بيسكلافاريه»

Bisclavaret

كان ثمة فارس، صديق الملك، وتكنّى له زوجته التقدير والحب الرقيق. وكان يغيب عنها ثلاثة أيام في كل أسبوع. واستطاعت أن تجعله يعترف بأنه طوال غيابيه كان يغدو بيسكلافاريه (يعني الذئب غارو) ⁽¹⁾ وقد بقي على هذه الحالة إن لم يجد ثانية الثياب التي يسلخها عن ذاته حين يتحوّل كيانه. وإن السيدة

(1) الذئب - غارو (loup-garou): غول نثري ساحر يحوّل ليلاً متذكراً بهيئة ذئب (معجم المسهل).

قد استحوذ عليها الذعر، فكلفت أحد أصدقائها باستملاك ثيابه، فبقي زوجها متحولاً إلى ذئب يهيم في الغابات. وبالتالي، تزوج الأرملة بمن قد (أنقذها) من زوجها «الذئب».

فأتى يوم للمقنع، أخذ الملك هذا الذئب الذي تعلق له بالصدقة: وعقب أن غدا الأمير متقبلاً هذا المديع، أخذ هذا الحيوان إلى قصره، وقد أصبح صديقاً له ومتشبهاً في إخلاصه مستمراً دون انقطاع على لطفه حيال كل إنسان. ولكن، في أحد الأيام، إذ شاهد الذئب ما بين المدعويين زوجته بصحبة المتأمر عليه، حرج الذئب هذا المتأمر واقتلع أنف السيدة. وراح الحضور يظنون بأن ثمة سراً: وإذا تم استجواب السيدة، اعترفت بما اقترفت من الخطأ فحجز الذئب في غرفة وأعيدت له ثيابه، فلما شُرع الباب اكتشفوا على مضجع الفارس وهو على قيد «النوم» العميق وسر الأمير الذي وجد صديقه إنساناً من جديد. أما الزوجة الخبيثة فقد استحوذ عليها اليأس الشديد فطردت مصحوبةً بمن أزرها. ■

ARCHIVE

نشيد الشيطان

ميخائيل بولفاكوف

ت: ثائر زين المهن

و: د. فريد الشحف

ARCHIVE

مقدمة

ولد ميخائيل أفانا سيفيتش بولفاكوف سنة 1891م في مدينة كييف. كان أبوه الأستاذ المساعد في الأكاديمية الدينية في كييف، عالم دين ومؤرخاً لنظرية الأديان، وأمه - لينة أيلنمس (أول الكهنة) في الكاتدرائية - معلّمة صف.

في الثامنة عشرة من عمره دخل ميخائيل بولفاكوف كلية الطب في جامعة كييف، وكان ذلك بعد وفاة والده بعامين، ليتخرج فيها بدرجة (امتياز).

سنة 1916م بدأ بولفاكوف العمل في المستشفيات العسكرية، على جبهة القتال في أوكرانيا ثم عمل طبيباً في أحد أقضية محافظة سمولنسك، حيث أدى واجبه المهني بأمانة وإخلاص في وسط غاية في اليأس والسلاجة والتخلف، وهو ما رصده الكاتب في عمله الجميل لمذكرات طبيب شاب، الذي قمت بترجمته إلى العربية عام 1994م بالاشتراك مع الصديقين: د. أسامة أبو الحسن و د. نجات عبد الصمد. وكذلك في روايته المبكرة «المورفين» التي لم تنقل إلى العربية -على حد علمي -

لا بد من الإشارة أن كاتينا بدأ كاتياً مسرحياً، حتى قبل أن يكتب مذكرات طيب شاب والمغامرات العجيبة للدكتور، فأتى أعمالاً تركت أثراً طيباً في نفوس المشاهدين منها: «الأخوان توربين» سنة 1920م، وفي وقت لاحق «أيام آل توربين» 1926م، التي حققت له شهرة واسعة يومذاك، وشاهدها ستالين على مسرح موسكو الفني، مرات عدة، لكن معظم ما كتبه في المسرح فيما بعد، ولا سيما مسرحيته «الهروب» - التي حظرت تقديمها حتى على ستانيسلافسكي نفسه - لاقى عناء منقطع النظر من قبل النقاد السطحيين والمبتلئين من أعضاء الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريين، وهي إحدى أهم التكتلات الأدبية والفنية في أعوام العشرينيات.

انتقل بولفاكوف إلى موسكو عام 1921م، وتفرغ للعمل الأدبي تاركاً مهنته الطب فكتب بين عامي 1922م - 1924م رواية «العرس الأبيض»، وهي أول عمل روائي كبير له.

وأصبحت موسكو المدينة الضخمة، المتعددة الوجوه، مصدر الكاتب الأهم، ينضج منه مغلفاً إلهاماته ذات النفس الناقدة الهجائي. وأخذت صحف العاصمة وجورياتها تنشر مقالاته وقصصه الحادة القارصة.

عام 1924م يكتب بولفاكوف روايته «فيوض القدر» أو «الفيوض القاتلة» التي قمت بترجمتها إلى العربية، بالاشتراك مع د. فريد الشحف عام 2007م وهي رواية مسخرية مرثية وهجاء مقلد لروح المغامرة غير المحسوبة التي كانت تفقد بعض القادة السياسيين المتحمسين في السلطة السوفيتية، والمنغمسين فيها، ممن سخرُوا العلم والثقافة والمعرفة لغايات غيبية، وظني أن كبار قادة المرحلة لو انتبهوا إلى ما ضمه العمل من بُعد نظر ورؤية مستقبلية لكل ما ستؤول إليه أوضاع البلاد لجنبوا أوطانهم وشعوبهم الكثير من المآسي والخيبات، التي تراكمت خلال سبعين سنة وأدت أخيراً إلى انهيار الاتحاد السوفيتي، وقد حظيت تلك الرواية بإعجاب وتشجيع مكسيم غوركي، لكنها جوبهت بنقد حاد، وأتهم الكاتب بسوء النية، واتباع مزاج برجوازي جليده وما إلى ذلك مما سبب له الكثير من الآلام والهموم، بالإضافة طبعاً للمعاربة، ومنع نشر بعض أعماله.

والرواية القصيرة التي نضعها اليوم بين يدي القارئ العربي، تحت عنوان «تشيد الشيطان»، لا تعتمد كثيراً عن فيوض القدر، من حيث نقلها التهكمي للأوضاع التي آلت إليها روسيا.

كتبت الرواية عام 1924، ورسمت بعمق وألم حالة القوضى التي أصابت البلاد وإحساس المواطن بالضيق والغربة، والخوف على المستقبل ووصوله مرحلة الانهيار، أمام عصابة من الأشخاص تعبت بكل شيء، وتدمر كل شيء لغاية لا يدركها إلا «الشيطان» إن بطل العمل «كوروتكوف» أمين السر في مستودع أعواد الثقاب، الذي نزع من رأسه فكرة «قلبات الدهر» وغرس عوضاً عنها ثقة بأنه سيستمر في عمله هذه، في المستودع حتى نهاية الحياة على سطح الكوكب» وجد نفسه يعيش محنة قل أن تحدث إلا في الأنظمة الشمولية، أو في موسكو بداية العشرينيات زمن الانتقال من نظام إلى نظام. في هذه المرحلة يجد كوروتكوف نفسه مطروحاً من عمله بحجة خطأ في اسم مديره الجديد، ولأن عينه تورمت وهو يختبر علب الكبريت التي استلمها عوضاً عن مرتبه الشهري. الشخصية التي تطرد - والتي سماها المؤلف ساخراً «كلسونير» شخصية غريبة جلد فيها من البشر شيء ومن العفارية أشياء، إنها تحتل المؤسسة وتبدأ العبث بها، وبموظفيها، وحين يحاول كوروتكوف أن يفهم ما الذي يجري، تبدأ متاعبه من سرقة وثائقه الشخصية، إلى اكتشاف أن «كلسونير» وجماعته «الكلسونيريين» يديرون البلاد كلها. ثم كلسونير هذا ليس إنساناً مثلنا إنه قادر على التحول إلى كل ما لا يخطر على بال القارئ: ديك أبيض، ساعة جداره تبين وقد يفوق في باطن الأرض تاركا راحة كبريت نفاذه، وهو قادر مع مجموعته على ملاحقة كوروتكوف، ودفعه إلى الجنون.... لينتهي العمل بمحاصرة كوروتكوف الرافض للانصياع على سطح أحد أعلى الأبنية في موسكو ليختار أن يلقي بنفسه إلى الهاوية وهو يردد «الموت لا العار»، لكنه حين يسلم جسده للهواء يشعر بأنه يطير إلى الأعلى نحو الشمس.. ويواصل طيرانه حتى يحس باصطدام تلك الكتلة النحيفة المضيفة برأسه.. ويتوقف عن الإحساس بأي شيء.

إن موضوعه الشيطان إحدى الموضوعات المحببة إلى بولفاكوف، ولعل الوسط الديني الذي نشأ فيه، وقرائمه للمعدين القديم والجديد وغيرهما، أشياء زودته بذخيرة كبيرة في هذا المجال. ومن يقرأ «المعلم ومرغريتا» التي أدى فيها «فولند» - الشيطان أحد أهم الأدوار يدرك عظمة موهبة بولفاكوف، الذي وظف هذه الشخصية الخيالية بصورة واقعية، للكشف عن تناقضات الواقع الحي، عن طريق الفانتازيا الساخرة. وظني أنه استخدم ما يشبه الواقعية السحرية في نشيد الشيطان، و «المعلم ومرغريتا» وحتى في فيبوس القدر، ربما قبل أن يبداً أدباء أمريكا اللاتينية بفعل ذلك بحوالي خمسين سنة. وسيلاحظ قارئ نشيد الشيطان، أن قوة الشيطان المتمثلة بكلسونير والعجوز الغريب والمرأة المجنحة،

وغيرهم، هي قوة شريرة تماماً لم تؤدِ إلا إلى الأذى، والفوضى والخراب في حين أن فولنت في «المعلم ومرغريتا» يؤدي دوراً مختلفاً تماماً، دوراً تلخصه العبارة التي استهل بها المؤلف الجزء الأول من روايته والمأخوذة من نقاشه غوته:

... ومن تكون إننا ؟

- أنا من تلك القوة التي تريد دائماً الشر. فلا تفعل إلا الخير.

ولعل هذا أمرٌ طبيعي، وإلا لكان بولفاكوف يكرر نفسه في عمله الذي نختتم به حياته وهو عمل بدأ عام 1928. وتوفي عام 1940 جرّاء تصلب الكليتين وهو ما يزال يعمل به، لقد أعاد كتابة «المعلم ومرغريتا» ثماني مرات، بل إنه وفي ظروف خاصة أحرق العمل كاملاً عام 1930، وعاد إليه بين 1932 - 1933 يحاول تذكره بمساعدة زوجته يلينا سرغيفنا وقد ولدت عبارة فولنت «المخطوطات لا تحترق»، جرّاء ذلك وأدت غاية مهمة في الرواية، التي لم تنشر إلا بين عامي 1966، 1967 في المجلة الأدبية «موسكفا» على فصول.

ما أردت أن أطيل التقديم، لكنني أحببت قبل أن أفصح في المجال للقارئ كي يدخل فضاء هذا العمل «لشيطاني»-الذي جهلنا أنا وصديقي ديفريد الشحف في ترجمته بلغة وأمانة - أن أفصح بين يديه بعض المفاتيح.

قصة تروي: كيف أهلك توأم رئيس الديوان !

- 1 -

حادثة العشرين من الشهر

في ذلك الوقت عندما كان الناس ينتقلون من وظيفة إلى أخرى، كان الرفيق كوروتكوف يعمل أمين سر المستودع المركزي لمواد أعواد الثقاب، وقد زاول الرجل منصبه هذا أحد عشر شهراً، كاملةً.

نزع كوروتكوف - الأشقر، الرقيق والهادئ - في غمرة تشغاله بعمله، من رأسه فكرة وجود ما يسمى «تقلبات الدهر» على وجه الأرض، وغرس عوضاً عنها الثقة بأنه سيستمر في عمله هذا، في المستودع حتى نهاية الحياة على الكرة الأرضية، ولكن ما حصل - مع الأسف - كان معاكراً تماماً..

في اليوم الموافق 20 أيلول 1921 م غطى محاسب مستودع في قاعدة أعواد الثقاب المركزي رأسه بقبعة مزينة ذات أدنين، ووضع في حقيبه شيكاً نقدياً منقطعاً، وخرج، كان ذلك تمام الحادثة عشرة ليلاً.

في الرابعة والنصف من ظهر اليوم التالي دخل مكان عمله مبلاً بالماء، بعد أن نفّض قبعته جيداً من الماء ووضعها على الطاولة، وفوقها وضع حقيبه قال:

- لا تلحوا أيها السادة

ثم فتش عن شيء ما دخل درج الطاولة، وخرج من الغرفة، ليعود بعد ربع ساعة، حاملاً دجاجة كبيرة مئّنة، برقبة طويلة ملوية. وضع الدجاجة على الحقيبة، وثبت يده اليمنى عليها ثم قال:

- لا توجد نقود !

- غداً ؟ - صاحبت جوقة النساء بصوت واحد.

هز المحاسب رأسه قائلاً:

- لا غداً ولا بعد غد. لا تتلافموا أيها الرفاق كدتم تقلبون الطاولة علي.

صاح الجميع ومن بينهم كوروتكوف الساذج:

- كيف ؟!

قال المحاسب بصوتٍ باكٍ رافعاً مرفقه ليحمي نفسه من كوروتكوف:

-أيها المواطنون إني أرجوكم.

- كيف ترجونا - صرخ الجميع به، وكان صوت الماجن كوروتكوف هو الأعلى.

أضاف أمين الصندوق مبوحاً، وهو يخرجُ الشيك من حقيبته ويعرضه على كوروتكوف:

- أرجوكم اهدأوا.

فوق البقعة التي وضع المحاسب إظفره الوسخ عليها كتب بالقلم الأحمر ويخط مائل:

«يصرف. عن الرفيق سوتوتيكوف - سينات»

وكتب أسفل العبارة السابقة باللون الليلي:

«لا توجد نقود. عن الرفيق ايمانوف _ سميرنوف».

- كيف ذلك! - صرخ كوروتكوف بمفرده، بينما اندفع الآخرون وانحنوا فوق

المحاسب حاسين أنفاسهم.

أجاب المحاسب متألماً:

- آه.. يا إلهي، ما ذنبي أنا في كل هذا؟ أيها الرب..!

وضع الشيك في حقيبته بسرعة: وأدخل رأسه في قبعته الرطبة، بينما تأبط الحقيبة

وهو يرفع الدجاجة بيده الأخرى ويلوح بها فوق رؤوس الجمهور، صائحاً بهم:

- افتحوا لي الطريق.. أفسحوا لي من فضلكم.

بصعوبة شق دربه بين الناس، واختفى وراء الأبواب. ركضت خلفه موظفة الديوان

ذات الوجه الشاحب، والكعيبين العاليين الحادين، فسمع انكسار الأيسر منهما وسقط

عند الباب، مما جعلها تترنح، ثم ترفع رجلها اليسرى فتزعم فردة الحذاء وتقف على

هيئتها تلك وأمامها في الغرفة ذاتها وقف الجميع حائرين ومن بينهم كوروتكوف.

- 2 -

مواد الإنتاج

بعد ثلاثة أيام من الحادثة السابقة، فتح باب الغرفة المستقلة نسبياً، التي يعمل فيها كوروتكوف، ودخلت امرأة مبتلة العينين بالدموع، ثم قالت بغضب:
- رفيق كوروتكوف، اذهب واستلم مرتبك.

- معقول 1؟ - قال كوروتكوف بسرور، وأخذ يُصَفِّرُ مقطّعاً من مقدمة أوبرا «كارمن»، ثم مرع إلى الغرفة، التي زين بابها بكلمة «الصندوق»، ارتخى فكّه الأسفل وانفتح فمه واسعاً، حين شاهد قرب الطاولة عامودين ضخمين من العلب الصفراء، يلامسان سقف الغرفة.

المحاسب المتوتر المتعرق، الذي أتعبه شرح الموقف للموظفين، علّق الشيك بمسمار صغير على الحائط، لقد أضيف للمبارتين المكتوبتين بالأحمر والليلكي عبارة جديدة بالحبر الأخضر هذه المرة:

«مصرف من مواد الإنتاج».

عن الرفيق بوغويافلينسكي - ريوبو اجينسكي.
وأنا أرى ذلك - كشيئسكي.

خرج كوروتكوف من غرفة المحاسب مبسماً ابتسامة عريضة بلهاء. كان يحمل في يديه أربع علب صفراء كبيرة، وخمساً خضراء اللون أصغر من سابقتها، أما في جيوبه فقد دس ثلاثين علبة صغيرة زرقاء اللون عامرة بأعواد الثقاب. في مكتبه خلف العلب كلها بصفتين كبيرتين من صفحات إحدى جرائد اليوم، وكان ضجيج الأصوات الدخشة القادمة من الديوان يملأ أذنيه. خرج من العمل ساهماً دون أن ينس بيت شقة، أو يكلم أحداً. عند المدخل كادت سيارة ما أن تصدمه، لم يلتفت إليها، ولم يميز من كان في داخلها.

في البيت وضع العلب على الطاولة، وابتعد عنها ليتمعن النظر إليها، بينما كانت تلك الابتسامة البلهاء لا تفارق شفثيه، عبث قليلاً بشعره الأشقر، ثم قال لنفسه:

- الانتظار والاكثاب طويلاً في هذا البيت لا ينفع، عليّ بيعها.

قرع باب جارتِه الكساندرا فيودوروفنا، التي تعمل في مستودع المنظقة للمشروبات الكحولية.

- ادخل. أجابته بصوت بدا بعيداً.

دخل كوروتكوف، فأصابته الدهشة، كانت ألكساندرا فيودوروفنا، التي عادت من العمل مبكر اليوم، تجلس على منضدة وضعتها على أرض الغرفة، دون أن تنزع عنها معطفها أو قبعتها، وأمامها ينتصب صف من الزجاجات الملفوفة بسدادات من ورق الجرائد مملوءة سائلاً أحمر كثيفاً.

التفت المرأة نحو كوروتكوف وعلى وجهها آثار البكاء قائلة:

- ست وأريعون.

قال كوروتكوف مُجفلاً:

- مرحباً ألكساندرا فيودوروفنا. هل هذا خبر؟

أجابت الجارة متتهدة:

- بل نبيذ كائنسي!

تأوه كوروتكوف قائلاً:

- كيف؟ وأنتم أيضاً؟

قالت ألكساندرا فيودوروفنا وقد صغفها الدهشة:

- هل استلتم أنتم أيضاً نبيذاً كائنسياً بدلاً من المرببات!

أجابها كوروتكوف بصوت حات وهو يحقّدر سترته:

- لا. أعطونا أعواد ثقاب.

صرخت ألكساندرا فيودوروفنا وهي تقف وتنفض ثورتها:

- إنها لا تشتعل!

- ماذا تقولين؟، كيف لا تشتعل!

فزع كوروتكوف، وهرع إلى غرفته، لم يضع ثانية واحدة، أمسك إحدى علب الثقاب، أخرج عوداً وأشعله، اتبع صوت اشتعال مصحوب بفحيح، التهب على إثره شعلة خضراء في رأس العود، ما لبث أن انطفأت، كاد كوروتكوف يهتق جرأه رائحة الكبريت اللادعة، فبدأ يسعل. أخرج عوداً آخر، وأشعله، طارت منه كتلتان ناريتان، أصابت الأولى زجاج النافذة، أما الثانية فقد كوت عينه اليسرى. رمى كوروتكوف العلبة جانباً وراح يتألم بصوت عال رافساً برجليه الأرض كحصان لحظة توتر. ضغط بيده على عينه، ونظر بفزع في امرأة آلة الحلاقة، لقد ظن أن الشعلة أطفأت عينه تماماً، لكن العين كانت في مكانها، إنما شديدة الحمرة وتسيل دمعاً.

- آه.. يا إلهي - زمجر كوروتكوف حائقاً، وهو يُخرج من أحد أدراج الثياب كيساً أمريكياً فردياً من الشاش الطبي، فتحه، ولفّ الجزء الأيسر من رأسه، فبدأ كجريح في إحدى المعارك.
لم تنطفئ النار في شقة كوروتكوف طوال الليل، فقد تمدد وراح يُشعل أعواد الثقاب، استهلك خلال ذلك ثلاث علب كبيرة كاملة، وتمكن من إشعال ثلاثة وستين عوداً.

قال كوروتكوف مخاطباً نفسه:

- تكذب.. تلك البلهاء الأعواد ممتازة!

قبيل الصباح كانت الغرفة قد امتلأت برائحة كبريت خانقة، ومع خيوط الفجر الأول غفا كوروتكوف، فشاهد أحلاماً جنونية، مخيفة، فيها أنه كان يقف في مرج أخضر فسقطت أمامه كرة بلياردو ضخمة حية، انتصبت على رجليها واقفة.
كان حلماً مزعجاً ومفرقاً، جعل الرجل يصرخ، ويستبقظ من نومه، ليرى تلك الكرة تقف لثوان عديدة بجوار سريريه في الطلام، مصدرة رائحة كبريت نفاذة.
ولكن بعد ذلك اختفى كل هذا، واستدار كوروتكوف إلى الحائط الآخر وعاد إلى النوم العميق!

- 3 -

ظهور الرجل الأصلع

في الصباح أزعج كوروتكوف لفافة الشاش الطبي عن عينه المصابة، وتأكد أنها شفيت إلى حد بعيد، لكنه وزيادة في الحيلة أعاد اللفافة إلى موضعها من جديد.
وصل إلى مكان عمله متأخراً كثيراً، لكن كوروتكوف المضادع، وكى لا يشير الإشاعات المغرضة بين مرؤوسيه، سارع في الدخول إلى مكتبه مباشرة، على طاولته وجد ورقة يسأل فيها مدير شعبة الإمداد رئيس القاعدة:

هل سيتم تقديم الثياب للمضاريات على الآلات الكاتبة. حمل كوروتكوف الورقة وانطلق بها سريعاً عابراً الممر نحو مكتب الرفيق تيكوشين رئيس المستودع.

عند باب الرئيس واجه كوروتكوف شخصاً غريباً أنهله شكله، كان قصيراً إلى درجة أن طوله لا يتجاوز خصر كوروتكوف الرجل الطويل، لكن ذلك القصد توافق

مع كتفين عريضين بصورة نادرة، أما خصره المربع فقد استقر على ساقين متقوستين، اليسرى منهما عرجاء، لكن بالرغم من ذلك فقد كان العضو الأكثر غرابة في بنيته تلك هو الرأس، بدا وكأنه صورة مضخمة جداً عن البيضة، بيضة تتوضع أفقياً رأسها الحاد إلى الأمام، وكان أصلاً تماماً، كالبيضة أيضاً، ويفوخه براق بحيث تنعكس أضواء المصابيح عليه باستمرار، وجه هذا الرجل الصغير الغريب محلول ربما لأكثر من مرة، بحيث اصطبغ بالزرقاء، وعيناه الخضراوان الصغيرتان كرأسي دبوس، توضعتا عميقاً في محجريهما. وقد لفت جسمه بزة عسكرية مفتوحة الأزرار مَحُوكة من قماش بطانية رمادية اللون، يظهر من تحت معطفها قميص أوكراتي مطرّز، ورجلاه في بنطال من القماش نفسه، بينما جزمته قصيرة بفتحيتين جانبيتين، يعود طرازه إلى ما كان ينتعله الخيالة زمن القيصر ألكسندر الأول.

فكر كوروتكوف: «يا لهذا الشكل!»، وحاول المرور إلى باب مكتب تشيكوشين متجاوزاً الرجل الأصلع، لكن هذا سمعه بصورة غير متوقعة.

- ماذا تحتاج؟ - سأل الأصلع كوروتكوف بصوت جعل أمين السر المتوتر أصلاً يرتجف. كان صوتاً يشبه نهماً صريراً على قنطرة من النحاس، ويتميز برنين يجعل كل من يسمعه يشعر كما لو أن سلكاً حثّاً يمرّ على طول عموده الفقري، فقرة فقرة عند النطق بكل كلمة. وزد على ذلك أن كوروتكوف شَم رائحة أعواد الثقاب في كل كلمة تخرج من فم هذا الكائن؛ وبغض النظر عن كل ذلك فقد ارتكب كوروتكوف - لقصر نظره - ما توجب ألا يرتكبه، لقد غضب وقال:

- أوف.. غريب جداً إنني أدخل بعملٍ خاص، هل تسمح لي أن أعرف من تكون أنت لكي...

- هل تشاهد ما هو مكتوب على الباب؟

نظر كوروتكوف إلى اللوحة، وقرأ عبارة قديمة معروفة تقول:

«يمنع دخول من ليس لديه موضوع يطرحه».

وقال كوروتكوف بغباء وهو يشير إلى الورقة التي يحملها:

- لدي موضوع أطرحه!

انزعج الأصلع المربع فجأة، وانبعثت من عينيه شرارات صفراء، ثم قال بصوت يشبه قرع الطناجر النحاسية، صمّ أذني كوروتكوف:

- أنت أيها الرفيق متخلف، بحيث لا تعرف معنى أبسط اللوائح الوظيفية. استغربُ جداً كيف أنك مازلت على رأس عملك حتى الآن، وعلى كل حال لديك الكثير مما يشير الاهتمام، عيناك المضروبتان دائماً. لا بأس سنعيد الأمور إلى نصابها (تنهّد كوروتكوف) أعطني الورقة التي في يدك. وخطف الورقة من يد كوروتكوف وهو ينطق الكلمة الأخيرة، قرأها بسرعة، وأخرج من جيبه قلم رصاص كيميائي متآكل، وصح الورقة على الجدار، وكتب عليها بخط مائل بضع كلمات.

- اذهب إلى شأنك! - قال عبارته ودفع الورقة إلى كوروتكوف، بصورة كادت تصيب عينه السليمة. صرّ باب مكتب الرئيس وابتلع الغريب بينما بقي كوروتكوف كالمخبول، دون أن يستطيع دخول مكتب تشيكوشين. خلال نصف دقيقة هذا كوروتكوف المرتبك من روعه، ومضى مسرعاً إلى لينو تشكاوي روني السكرتيرة الخاصة للرفيق تشيكوشين.

- آه.. آه.. - تأوه كوروتكوف كانت عين لينو تشكا معصوبة، بتلك الطريقة نفسها، التي عصبت بها عينه هو، مع فارق بسيط، أن نهاية قطعة الشاش عندها كانت تتدلى منها عقدة للزينة. سأله:

- ما الذي أصابك؟

أجابت لينو تشكا بلفز عاجز:

- إنها أعواد الثقاب اللعينة!

سأله كوروتكوف وهو يتهالك على الكرسي بصوت منخفض:

- من يكون ذلك الشخص هناك؟

همست لينو تشكا قائلة:

- لا تعرف حقاً من هو؟ إنه الجديد.

- كيف؟ وماذا عن تشيكوشين؟

- طرده يوم أمس - قالت لينو تشكا بحقد، وأضافته وهي تصوب أصبعها نحو المكتب - يا له من ذكر أوز، إنه مصيبة بذاتها، مثله لم أرَ في حياتي، يصرخ! يطرد من العمل، هذا الأصلح الرخيص!

عبارتها الأخيرة جعلت كوروتكوف يسمّر عينيه عليها.. ويسأل:

- كيف..

لكنه لم يستطع أن يتم سؤاله، فقد زعق المعني بالحديث بصوتٍ مخيف:

- المراسيل إلى هنا فوراً...

وخلال ثانية اندفع كل من كوروتكوف والسكرتيرة في اتجاهين مختلفين. حين وصل إلى مكتبه جلس خلف الطاولة يحدث نفسه:

- أي.. ياي.. ياي.. تورطت يا كوروتكوف، يجب تسوية الأمر.. «متخلفاً».. آ آ السافل، لا بأس! سترى كيف يكون كوروتكوف متخلفاً.

ثم أنزل بصره إلى الورقة، وحدث في العبارة التي كتبها الأصلع. بسرعة. كان الخط رديئاً ومائلاً:

سيمطي للمضاريات على الآلات الكاتبة، وللنساء عموماً في الوقت المحدد سراويل عسكرية طويلة^٤.

- يا سلام!! - تتمم كوروتكوف دعشاً، وهو يرتجف من الشهوة متصوراً ليدو تشكا وهي تلبس سروالاً داخلياً عسكرياً أخرج على وجه السرعة ورقة بيضاء، وخلال ثلاث دقائق كان قد خط البرقية التالية:

هبرقية هاتفية

مدير قسم التغليف نقطة إجابة على رسالتكم رقم 15015 (ب) تاريخ 19 الشهر الجاري فاصلة يعلمكم مستودع أعراد الثقاب فاصلة بأنه سيمطي للمضاريات على الآلات الكاتبة والنساء عموماً في الوقت المحدد سراويل عسكرية طويلة نقطة الرئيس شخطة توقيع أمين السر شخطة فارغولومي كوروتكوف نقطة^٥.

اتصل بالمراسل بانتيليمون. وعندما حضر قال له:

- خذها للرئيس كي يوقعها.

عزّ بانتيليمون على شفتيه وأخذ الورقة ومضى.

مضت أربع ساعات وكوروتكوف في مكتبه يستمع إلى ما يجري خارجه دون أن يفادر، مُقنناً أنه في حال قرر الرئيس الجديد إجراء جولة تفقدية على الموظفين فسيراها غارقاً في العمل. لكن صوتاً ما لم يصدر من المكتب المخيف.

وفجأة تعالى صوت حديد يهيم، يهدد بطرده أحد ما من العمل، لكن كوروتكوف لم يسمع من المعني بالطرده بالرغم من أنه وضع أذنيه على ثقب الباب تماماً. في الساعة الثالثة والنصف سمع صوت بانتيليمون من خلف جدار الديوان يقول:

- فعبوا بالسيارة.

تمالى على الفور ضجيج في الديوان، ثم ذهب كل في طريقه إلى البيت.
كان الرفيق كوروتكوف آخر من خرج، مضى وحيداً باتجاه منزله.

- 4 -

كوروتكوف يطير

في صباح اليوم التالي اقتنع كوروتكوف بسرور أن عينه لم تعد بحاجة إلى ضمادة علاجية، لذلك نزع عنها قطعة الشاش بارتياح تام، فتحسّن مظهره، وتبدل شرب الشاي بسرعة وأطفئ «بابو» الكيروسين، ثم خرج مسرعاً إلى العمل، حاول ما استطاع ألا يتأخر لكنه تأخر خمسين دقيقة، بسبب مسير ترامواي الخط السادس بشكل دائري، على خط الترامواي رقم سبعة، ودخله شارعاً بعيداً تحيط به البيوت الصغيرة ثم تعطل هناك. اضطر كوروتكوف لقطع ثلاثة فراسخ مشياً على الأقدام، فدخل إلى الديوان لاحقاً، في تلك اللحظة التي كانت فيها ساعة المطبخ «الوردة الألبية» تدق تمام الحادية عشرة.

انتظروه في الديوان مشهد غير عادي لمثل هذا الوقت من الصباح! لم يكن موظفوا الديوان جالسين إلى طاولات مطعم «الوردة الألبية» السني، بل كانوا متجمعين كتلة واحدة: ليدوتشكا دي روني، وميلوتشكا وليتوفتسيما، وأنا يعمرافونا، والمحاسب الأول دروزد، والمدرّب غيتس، ونوميراتسكي، وإيفانوف، وموشكا، ومدونة الصادر والوارد، وأمين الصندوق، كل هؤلاء تجمعوا كتلة واحدة أمام الجدار، الذي علق عليه بمسمار ربيع ورقة عادية. عندما أصبح كوروتكوف قريباً من الجمع، خيم عليهم الصمت فجأة، وأغلوا مكانهم عند الجدار. تفرقوا بصمت فتقدم كوروتكوف من ربيع الورقة المعلق. كانت السطور الأولى تنظر إليه بوضوح وثقة أما السطور الأخيرة فأطلت عليه من خلال ضباب داعم وفاجم:

قرار رقم /1/

1- بسبب إهماله لواجباته الوظيفية، ما أدى إلى خلط صارخ في وثائق رسمية هامة. وبسبب حضوره إلى العمل بمظهر غير لائق، ووجه مهشّم جراء اشتراكه في شجار على ما يبدو. يسرح الرفيق كوروتكوف من وظيفته اعتباراً من السادس

والعشرين من هذا الشهر، ويسلم أجره الانتقال بالترامواي حتى الخامس والعشرين من الشهر نفسه ضمناً.

مع أن الفقرة السابقة من القرار حملت رقم 1 إلا أنها كانت الأخيرة أيضاً، وتحتها وبحروف كبيرة جاء توقيع الرئيس:

الرئيس كلسونير

خلال عشرين ثانية خيم في قاعة الكريستال المغيرة لمطعم «الوردة الألبية» صمت لا مثيل له، وكان كوروتكوف المخضر هو الأكثر صمتاً، بل موتاً. في الثانية الحادية والعشرين انفجر الصمت عن كلمة واحدة:

- كيف؟ كيف؟ - رددها كوروتكوف مرتين، وجاءت كصوت تكسر الكأس الأولمي جراء رفسة بالتمال ثم تابع: - اسم عائلته كلسونير؟؟ وعندما لفظ هذه الكلمة المخيفة قفز موظفوا الديوان في اتجاهات مختلفة: وخلال لحظة واحدة كانوا قد جلسوا إلى طاولانهم، تماماً مثل غريمان على أسلاك كهرباء الشوارع.

وتحرك من لون العمن الأخضر المتفتح إلى لون الأرحوان المرقط.

قال سكفورتييس من بعيد وهو ينظر من خلال دفتر الأستاذ:

- أوي. أوي. أوي. كيف فعلت ذلك يا عم؟ كيف؟

أجابه كوروتكوف بصوت متكسر:

- أنا فكرت، فكرت.. قرأت «كلسونات» بدل «كلسونير» إنه يكتب كتيته بأحرف

صغيرة⁽¹⁾

قالت ليدوتشكا بصوت رنان:

فليطمئن، إني لن ألبس شيئاً تحت بنطالي!

قال سكفورتييس بصوت يشبه فحيح الأفعى:

- هس! ماذا تقولون؟ - ثم أخفض رأسه، وخبأه خلف ورقة من دفتر الأستاذ.

قال كوروتكوف صائحاً بصوت منخفض بعد أن تحول لون وجهه إلى الأبيض

كوجه القاقوم⁽²⁾.

(1) يفترض أن يكتب الحرف الأول من اسم العلم واسم عائلته بشكل كبير مثل كل اللغات الأوروبية لكن

الشخص الذي يدور الحديث عنه يكتب أحرف اسمه، أحرفاً صغيرة /المترجمان/

(2) حيوان من فصيلة السموريات على شكل ابن عرس يصبح وجهه في الشتاء شديد البياض.

- إنه ليس محقاً فيما يخص وجهي، لقد حرقت عينايا بأعواد ثقابنا، تماماً مثلما حصل مع الرفيقة ليدوتشكا.

- قال غيتس وقد اصفر وجهه:

- خفضوا أصواتكم! لقد جرب يوم أمس بنفسه أعواد الثقاب ووجدتها رائحة وفجأة رن الجرس الكهربائي فوق الباب.

- رن.. رن.. رن.. وفي الحال سقط جسم باتتيليمون الثقيل عن كرسيه وتدحرج في الممر.

- لا! سأوضح الأمر، سأوضح الأمر! _ قال كوروتكوف بصوت عال ورفيق نه مشى إلى اليسار، ثم إلى اليمين وراوح قليلاً في مكانه بينما كانت صورته تنعكس بشكل مشوه على المرايا الأليية، ثم خرج إلى الممر، وتوجه إلى اللبنة الباهتة المعلقة فوق لوحة «المكاتب المنفصلة» مندفعاً بسرعة، حتى إذا بلغ المكتب المخيف وهو يلهث وجد نفسه في أحضان باتتيليمون.

قال كوروتكوف بتوتر:

- اسمح لي أيها الرفيق باتتيليمون بالدخول، أريد أن أتحدث إلى الرئيس هذه اللحظة.

- ممنوع، ممنوع، لدي تعليمات بأن لا أسمح لأحد أن يدخل، ممنوع، اذهب من هنا- اذهب ستحصل لي مصيبة يا سيد كوروتكوف بسببك فيما لو تركتك تدخل.

قال كلامه هذا بصوت غش، بينما كانت تفوح من فمه رائحة بصل قاتلة، خففت من اصرار كوروتكوف، الذي تابع كلامه بصوت أقل حدة:

- يا باتتيليمون، أحتاج للدخول، إنك تعلم يا عزيزي أنه صدر قرار بحقي.. اسمح لي بالدخول من فضلك.

وبفزع شديد سد باتتيليمون الباب بجسده الضخم قاتلاً:

- آه يا إلهي! أقول لك ممنوع، ممنوع، أيها الرفيق!

في اللحظة نفسها سمع خلف الباب رنين جرس الهاتف، ثم صوت غليظ يرد أقرب إلى القرق على طبل نحاسي:

- سأحضر حالاً!

ابتعد كوروتكوف وباتتيليمون عن الباب، الذي انفتح عن كلسونير وهو يهرع عادياً في الممر، معتمراً قبعة عسكرية، ومتأبطاً حقيبة جلدية. خلفه اندفع باتتيليمون

بإصرار، ووراءهما بتردد انطلق كوروتكوف، عند منعطف الممر قفز كوروتكوف متجاوزاً بانتيليمون ولاحقاً بكلسونير قائلاً بصوت متقطع:

- أيها الرفيق كلسونير، اسمح لي دقيقة واحدة من وقتك، للتحدث إليك في موضوع القرار.

أجابه كلسونير بشراسة، وتعكيره مشغول تماماً بأمر ما

- أيها الرفيق، ألا ترى، أنني مشغول؟! مسافراً مسافراً. ودفعه جانباً.

- إنني فيما يخص القرار...

- هل يعقل أنك لا ترى مدى إشغالي؟ راجع أيها الرفيق رئيس الديوان! كان كلسونير قد أصبح في البهوى، حيث رمى جانباً أرغن "الوردة الألبية" الضخم المهمل.

صاح كوروتكوف وهو غارق في عرقه:

- إنني أنا أمين السرا! اسمعني أيها الرفيق كلسونير!

زأر كلسونير مثل جبة بحر دون أن يسمع ما يقوله كوروتكوف وقد التفت إلى بانتيليمون:

- أيها الرفيق اتخذ كل الإحراجات اللازمة لمنعه من إعاقتي!

صاح بانتيليمون خائفاً:

أيها الرفيق، لماذا تحاول إعاقته وتأخير؟!

ودون أن يدرك عن أية إجراءات يتحدث رئيسه، أحاط بكلتا يديه خصر كوروتكوف، وضمه إليه تماماً مثلما يصم امرأة يحبها! وقد كان هذا الإجراء فعالاً تماماً، إذ أنه مكن كلسونير من الانعقاد والسير كأنما على دواليب صغيرة، ثم القفز خارج المدخل الرئيسي للبناء.

- ورأ ورر - هدرت الدراجة النارية خمس مرات متتالية خلف زجاج المدخل،

ثم غطى دخانها النوافذ واختفت. حينها فقط أطلق بانتيليمون كوروتكوف من أساره ومسح العرق المتصبب من جبينه قائلاً:

- مصيبة!!

سأله كوروتكوف بصوت مهتز:

- بانتيليمون.. إلى أين ذهب؟ قل لي بسرعة، لقد ظنّ أنني شخص آخر! هل

تفهمني؟

- أتصور أنه ذهب إلى قاعدة التموين المركزية.

هبط كوروتكوف الدرج بسرعة البرق واتدفع نحو الداخل، إلى مكان تعليق المعاطف، خطف معطفه وقبعته، واطلق خارجاً.

-5-

خدعة شيطانية

حالف الحظ كوروتكوف، فقد حاذى الترامواي مبنى «الوردة الألبية» لحظة خروجه منه، قفز بنجاح إلى الداخل، وأسرع إلى الأمام، يصطدم بما حوله جراء فرملة عجلات الترامواي، كان الأمل يلهب قلبه. الدراجة النارية تأخرت عن الترامواي بسبب ما، ثم ما هي ذي فجأة تسير أمام الترامواي، كان ظهر الرئيس المربع يغيب عن عيني كوروتكوف، ثم يظهر من جديد من حلال غيمة من الدخان الأزرق. خلال خمس دقائق كانت أعماق كوروتكوف **تعلو** وتنفور، وقلبه يخفق وينقبض وهو واقف عند باب الترامواي، وأخيراً وقفت الدراجة أمام الساية الرمادية لمركز الترموين المركزية. لأذ الجسد المربع خلف العارة واختفى قفز كوروتكوف من الترامواي وهو يسير، فسقط وجرح ركبته، لكنه رفع قبعته عن الأرض وانطلق باتجاه المبنى غير عابى بسيارة كادت تصدمه.

عشرات الأشخاص ساروا في ملاقات كوروتكوف، أو سبقوه وهم يغطون الأرض ببقع رطبة. لمع بينهم على المسار الثاني للدرج الظهر المربع، أسرع خلفه لاهثاً، كان كلسونير يصعد بسرعة عجيبة، غير طبيعية، انقبض قلب كوروتكوف عندما راودته فكرة: أنه سيفقده، وهذا ما حدث فعلاً، فعند الردهة الخامسة للدرج، وعند ما خارت قوى أمين السر تماماً، ناب الظهر المربع وسط الوجوه والقبعات والحقائب، وكالبرق قفز كوروتكوف إلى الردهة، ووقف للحظة حائراً أمام بابٍ علقته عليه لوحتان إحداهما خضراء كتب عليها بالخط الذهبي **مُهَجَّع...**، والأخرى بيضاء كتب عليها بالأسود رئيس ديوان الإدارة الترموينية، اتدفع كوروتكوف اعتبارياً عبر هذا الباب، فشاهد أقفاصاً زجاجية ضخمة، وكثير من النساء الشقراوات يركضن بينها. فتح كوروتكوف أول حاجز، فشاهد خلفه إنساناً في بذلة زرقاء، كان منبطحاً تقريباً على الطاولة، ويضحك بسرور عارم وهو يتكلم عبر سماعة الهاتف، في القسم الثاني وعلى طاولة كبيرة توضع كتب كثيرة، بينها الأعمال الكاملة لشيبلر - ميخائيلوف،

وإلى جوار الكتب وقفت سيدة متقدمة في السن تضع على رأسها منديلاً، وتضع على الميزان سمكاً مجففاً ملأت رائحته الكريهة في المكان. في الحاجز الثالث تعالت طرقات سريعة تتخللها أجراس متقطعة منبعثة من ست آلات كاتبة تجلس خلفهن ست نساء شقراوات يضحكن فتلتمع أسنانهن البيضاء الصغيرة، خلف الحاجز الأخير بدت مساحة واسعة مفتوحة تتوسطها أعمدة ضخمة، وتعالى في هوائها أصوات آلات مزعجة، كتلة هائلة من الرؤوس المختلفة نسائية ورجالية طالعت الرفيق كوروتكوف لكن رأس كلسونير لم يكن بينها، أوقف كوروتكوف انتهاته والمصاب بالدوار أول امرأة مرت به مصادفة، وهي تحمل في إحدى يديها امرأة:

- أما شاهدتِ كلسونير؟

وسقط قلب كوروتكوف من الفرح، واتسعت عيناه عندما قالت له المرأة:

- نعم. إنه الآن يفادر. الحق به.

ركض كوروتكوف عبر القاعة ذات الأعمدة، بالاتجاه الذي أشارت إليه اليد البيضاء الصغيرة ذات الأظافر الحمراء اللامعة. قطع القاعة كالسهم، وعندما وجد نفسه في ردهة ضيقة ومظلمة بعض الشيء، شاهد باب المصعد الكهربائي المفتوح والمضاء، وارتجفت فرانسه حينما شاهد الظهر المربع اللحافي والحقيبة السوداء اللبنة يحاولان دخول المصعد.

- أيها الرفيق كلسونير - صاح كوروتكوف وتجمد مكانه. دوائر خضراء تطايرت في الردهة بأعداد كبيرة، شبك حديدي انغلق أمام الباب الزجاجي للمصعد، اهتز المصعد، واستدار الظهر المربع فتحول إلى صدر عملاق. عرف كوروتكوف كل ما في الرجل:

البزة العسكرية الرمادية، والقبعة والحقيبة، والعينين الزبيبتين، إنه كلسونير، لكنه كالسونير بلحية أشورية مجعنة وطويلة، تتدلى على صدره. فكر كوروتكوف لوهلة: «لا بد أن هذه اللحية نمت عندما كان يقود الدراجة، ويصعد السلالم - هل هذا معقول؟»

ثم فكر مرة أخرى: «الحية اصطناعية - هل يُعقل؟»، في هذه الأثناء تحرك المصعد إلى الأسفل اختفت في البداية قلدا كالسونير، خصره، ثم بطنه، ولحيته، فمه، ثم عيناه، وكان لحظتها يقول بكلمات ناعمة وقوية:

- الوقت متأخر أيها الرفيق. احضر يوم الجمعة.
«الصوت أيضاً مصطليح» - قرعت الفكرة جمجمة كوروتكوف، وأحس برأسه خلال ثلاث ثوان يغلي، لكنه تمالك نفسه وفكر أن عليه ألا يسمح لأي سحر أن يوقفه، الانتظار في حالته هذه معناه الهلاك. قفز نحو شبكة المصعد ونهياً له أن بإمكانه أن السطح يرتفع على الجبال. فجأة امرأة تذوب حناناً خرجت من خلف المدخنة ولمست يد كوروتكوف برقة بينما التمتعت أحجار كريمة في شعرها.
سألته بلطف:

- هل لديك مشكلة في القلب أيها الرفيق؟
- لا، آه، لا أيتها الرفيقة - أجابها كوروتكوف المفجوع وهو يخطو نحو الشبكة - أرجوك لا تعيقيني.

- إذا اذهب أيها الرفيق إلى إيفان فينوغينو فيتش
- قالت الجميلة بصوت حزين وهي تسمع كوروتكوف من بلوغ شبكة المصعد.
- لا أريد، إني في عجلة من أمري أيتها الرفيقة، ألا ترين؟!
لكن المرأة بقيت مكانها حزينة وعييدة.
- لا أستطيع إذا أن أفر شيئاً، أنت تعلم ذلك بنفسك - قالت المرأة وهي تمسك كوروتكوف من يده. توقف المصعد، بصق رجل يحمل حقيبة على الأرض، أغلق الشبكة، وانطلق المصعد إلى الأسفل من جديد.

- اتركني! - زعق كوروتكوف، وهو يخلص يده من المرأة، شتم وهرع ينزل السلم على قدميه. قطع ستة منعطفات مرمرية، وكاد خلال ذلك يقتل امرأة عجوز طويلة تزين شعرها بمشبك يجمعه إلى الخلف، رسمت إشارة الصليب على صدرها وهي ترتجف.

وجد نفسه أخيراً بجانب جدار زجاجي جديد ضخيم، علقت عليه في الأعلى لوحة فضية اللون كتب عليها باللون الأزرق: «السيدات المناوبات في الصفوف» وكتب في الأسفل بخط اليد على ورقة عادية: «الاستعلامات».

رعباً أسود سيطر على كوروتكوف خلف الجدار الزجاج عبر بصورة واضحة تماماً كالسونيير، كالسونيير المخيف نفسه، دو اللحية المحلوقة، المحلوقة حتى زرقة الجلد، مرّ قريباً جداً من كوروتكوف، لا تفصله عنه سوى طبقة الزجاج رمى كوروتكوف أفكاره وواجهه كلها جانباً وحصر تفكيره بقبضة الباب النحاسية

اللّاعة، هزها بعنف، و لكنها لم تستجبه صرّ على أسنانه، وشتمها من جديد، دون جدوى، انتبه فجأة إلى بطاقة فوق القبضة كُتِبَ عليها عبارة تقول: «حول المبنى، من خلال المدخل السادس». ولحظتها لمح كالسونيير من جديد ثم رآه يختفي في فجوة سوداء خلف الزجاج نفسه.

- أين المدخل السادس؟ أين السادس؟ - نادى كوروتكوف أحداً ما بصوت ضعيف، لكن بعض العابرين تنحوا عنه جانباً. انفتح باب صغير جانبي وخرج منه عجوز يلبس بلوزة خنق صوفية تلتصق ببعض خيطانها، ونظارات زرقاء، ويحمل قائمة ورقية ضخمة. نظر إلى كوروتكوف من فوق نظارته، ابتسم، وعَلَّكَ شفّته. تمت.

- ما بك؟ لأب من جهة إلى أخرى؟ والله إنك تفعل كل ذلك سني. اسمع نصيحتي أنا العجوز، دعك من ذلك كله. إنني في جميع الأحوال قد شطبتك.. ها.. ها.

قال كوروتكوف مدهوراً:

- من أين شطبتني؟

ضحك العجوز بسرور وهو يقول:

-خي.. واضح من أين، من القوائم. بقلم رصاص

- شخطة، وكل شيء جاهز - خي خي...

-عد..رأه من أين تعرفني؟

- خي.. أنت مزوج فاسيلي بافلوفيتش.

قال كوروتكوف وهو يلمس جبينه الأملس البارد بيده:

- أنا فارغولومي، بتروفيتش.

غادرت البسمة وجه العجوز المخيف لدقيقة. أخذ يحدّق بالقائمة، ويأصبعه

الجافة ذات الإظفر الطويل شرع يتقل بين السطور، ثم قال:

- لماذا تغالطني؟ هذا هو: كولوبكوف فـ بـ.

أجاب كوروتكوف على صجل:

- أنا كوروتكوف.

قال العجوز منزعجاً:

- وهذا ما أقوله: كولوبكوف، وها هو كالسونيير. نُقِلَ الاثنان معاً، وحلّ مكان

كالسونيير - تشيكوشين.

صاح كوروتكوف من شدة سعادته وقد نسي نفسه:

- ماذا؟ رموا كالسونيير؟

- تماماً. لم يتمكن من الإدارة إلا يوماً واحداً وقذفوا به.

هتف كوروتكوف مبهتاً:

- يا إلهي لقد أتيت. لقد أنقذت! ودون أن ينتبه لنفسه، شدَّ على يد المعجوز

الهزيلة، ذات الأظافر الطويلة. ابتسم المعجوز، وخلال لحظة خمدت سعادة

كوروتكوف. شيء ما، غريب. حقوق لمع في الحفرتين الزرقاوين لعيني المعجوز،

وبدت ابتسام غريبة جداً، عرت لثة أسنانه الدقيقة. لكن كوروتكوف طرد لحظتها

إحساسه السيء، وقال ميدياً الاهتمام:

- هذا يعني أن علي أن أذهب إلى قاعدة أعواد الثقاب؟

أكد المعجوز الكلام قائلاً:

- بالتأكيد. كتب هنا: إلى قاعدة أعواد الثقاب. اسمح لي فقط بدفتر عملك⁽¹⁾

سأكتب فيه ملاحظة بقلم الرصاص.

مدَّ كوروتكوف يده إلى جيبه مباشرة، فامتقع لونه. مدَّ يده إلى جيبه الآخر، زاد

اصفرار وجهه. ضرب جيوب ببطاله بيديه، ثم ولول ولولة مكتومة، وهرع يصعد

السلم، ينظر بين رجليه، اصطدم بالمارة. انطلق كوروتكوف اليائس إلى أعلى السلم.

أراد أن يدرك تلك الجميلة المزينة بالأحجار الملونة الثمينة ليسألها سؤالاً ما،

وشاهد أن الجميلة تحولت إلى صبي مشوه أمخط.

اندفع كوروتكوف نحوه قائلاً:

- عزيزي! محفظتي الصفراء...

أجابه الصبي بغضب:

- غير صحيح، لم أخذها، إنهم يكلبون.

- ليس الأمر كذلك. أنا لست.. لست أنت. إنما الوثائق.

عبس الصبي، وفجأة زمجر بصوت عال.

صاح كوروتكوف يائساً:

(1) لكل شخص في الاتحاد السوفيتي (السابق) دفتر عمل خاص به، يرققه دائماً لينما انتقل

وظيفاً. المترجمان/

- آه.. يا إلهي. وهبط مسرعاً إلى الأسفل نحو العجوز.
لكنه لم يعثر عليه في مكانه. اختفى. أسرع كوروتكوف إلى الباب الصغير، شدّ قبضته، تبين أنه مغفل، بينما اتبعته رائحة كبريت خفيفة من ذلك المكان المظلم أخذت الأفكار تعصف في رأس كوروتكوف مثل زوينة، وقفزت فجأة واحدة منها:
«الترامواي» تذكر بوضوح كيف حصره شابان اثنان عند باب الترامواي، أحدهما كان نحيفاً له شارب أسود كأنه ملصوق على وجهه لصقاً.
- آخ مصيبة. حلت علي مصيبة. أسوأ ما يمكن تصويره من مصائب.
هرع إلى الشارع، ركض حتى آخره. انعطف إلى شارع فرعي، فوجد نفسه أمام مدخل بناية صغيرة، ذات تصميم معماري مزيج. شخص رمادي، أحول وعابس وقف هناك، كان ينظر جانباً، ليس إلى كوروتكوف، لكنه سأل:
- فيما تحشر نفسك؟
- أنا الرفيق كوروتكوف فدب. الذي سُرقت منه وثائقه قبل قليل.. كل وثائقه.. يستطيعون الآن توقفي وحجزني.
- ويكل بساطة - وافقه الشخص الواقف تحت سيفة المدخل.
- لذلك اسمح لي..
- دع كوروتكوف يأتي بنفسه إلى هنا
- إنه أنا الرفيق كوروتكوف.
- أعطني بطاقة عملك.
أن كوروتكوف قائلاً:
- سرقوها مني لتوهم، سرقها أيها الرفيق شاب له شارب..
- له شارب؟ إنه كولوبكوف. بالتأكيد إنه هو. إنه يعمل في حيناً بصورة خاصة، عليك الآن أن تبحث عنه في أماكن شرب الشاي!
بكى كوروتكوف قائلاً:
- لا أستطيع أيها الرفيق، أحتاج الآن أن أصل إلى قاعدة أعمود الثقب، إلى كلسونير اسمح لي من فضلك...
- أعطني ما يثبت أنها سُرقت منك.
- ممن الإثبات ؟
- من مسؤول المبنى السكني!

غادر كوروتكوف مدخل المبنى ومشى في الشارع. فكّر: «إلى قاعدة أعواد الثقاب، أم إلى مسؤول المبنى السكني؟ لكن مسؤول المبنى لا يستقبل المراجعين إلا صباحاً، عليّ إذا أن أذهب إلى القاعدة».

دقّت الساعة في هذه اللحظة أربع مرّات من فوق برجها الأشقر، وأخذ الناس يخرجون من الأبواب حاملين حقائبهم. كانت علامات الفسق قد بدأت تخيم، وتساقط ثلج رطب نادر من السماء. فكّر كوروتكوف:

«تأخر الوقت، يجب عليّ الذهاب إلى البيت».

- 6 -

الليلة الأولى

تدلّت رسالة ييضاء من أدن قفل الباب. قرأها كوروتكوف وسط الظلمة.

«جاري العزيز!

أنا مسافرة إلى أمسي في زفيغنسورد. توكت لك البيد هدية، اشربه بالصحة والعافية. لم يرغب أحد بشرائه الرجاجات في زاوية الممر. جارتك أ..بايكوفا»

ابتسم كوروتكوف ابتسامة صفراء. أدار مفتاحه فقعقع القفل، وخلال عشرين رحلة ذهاباً وإياباً تمكن من نقل رجاجات البيد كلها من زاوية الممر إلى غرفته. أضاء المصباح، ارتدى على السرير بكامل لباسه: المعطف والقبعة الفرو، بقي على حاله تلك نصف ساعة تقريباً، مسلوب العقل، يحدق في صورة كرومويل الذاتية في غيش الظلمة الكثيف، ثم قفز عن سريره فجأة ودخل في نوبة غضب عنيفة. رمى قبعته بعنف في الزاوية. ألقي علب أعواد الثقاب كلها على الأرض وراح يدوسها بقدميه

- هكنا.. هكنا.. هكنا - عوى كوروتكوف، ومضى يرفس علب الأعواد الشيطانية التي أصدرت خشخشة، فيما كان يحلم بصورة غير واضحة أنه رفس رأس كلسونير.

وبينما هو يتصور ذلك الرأس البيضوي، بزغت فجأة فكرة مؤرقة عن الوجه المخلوق، والوجه ذي اللحية، توقف كوروتكوف عن الرفس:

- اسمحو لي... - تمتم وهو يمسح عينيه بيده

- كيف يكون ذلك؟ ما هذا؟

لماذا أفتك هكذا الآن وأتصرف ببلامة، في الوقت الذي يبدو فيه الأمر مفرعاً. أليس هو شخصين اثنين في الواقع ؟!

زحف الخوف من خلال التوافذ السوفاء إلى غرفته، حاول كوروتكوف ألا ينظر إليها، سترها بالستائر. لكن شيئاً لم يتغير. وجه مزدوج، مرةً بلحية، ومرةً مخلوقاً، راح الرأس يظهر بين الفينة والأخرى من الزوايا محركاً عينيه الخضراوين. أخيراً لم يستطيع كوروتكوف الإحتمال، شعر أن دماغه سينفجر من شدة التوتر، فبدأ البكاء الهادئ.

بعد أن انتهى من ذلك، ارتاح قليلاً، أكل البطاطا الملساء، التي كان قد طبخها البارحة ثم عاد من جديد إلى الأحجية اللعينة. وبكى قليلاً، ثم بدأ يتمتم:

- اسمحوا لي.. لماذا أبكي، بينما لديّ نبيذ؟

جرع نصف كأس كبيرة دفعة واحدة. بدأ تأثير السائل الحلو بعد خمس دقائق، وراح صداع مؤلم في صدغه الأيسر يزعه. رغب أن يشرب ماءً بسبب حرقه أحسها في معدته وشعور بالإقياء، فجرع ثلاث كؤوس كبيرة، ونسي تماماً كلسونير بفعل الألم في صدغه. نزع عنه ثيابه الخارجية وهو يش. بنكاسل أغمض عينيه وانطرح على السرير. «أه لو كان لدي دواء مسكن للألم»
تمتم بالعبرة طويلاً حتى ناء عليه نومٌ كدر.

- 7 -

الأرغن والقط

في الساعة العاشرة من صباح اليوم التالي غلى كوروتكوف الشاي بسرعة، وشرب ربع فنجان دون شهية. خرج من غرفته وهو يشعر أن أمامه يوماً صعباً ومزعجاً.

مشى في الضباب، فوق الأسفلت الرطب لفناء العبنى.

على باب البناية الجانبية كان قد كتب: «مسؤول السكن»⁽¹⁾. كان كوروتكوف يمدّ يده ليضغط جرس الباب، حين وقعت عيناه على لافتة تقول: «لا تعطى الشهادات والوثائق بسبب وفاة المسؤول».

صاح كوروتكوف بضجر:

- آه يا الهي، ما سوء الحظ هذا، الذي يصادفني في كل خطوة. ثم أضاف:

- توجّل الوثائق الآن، عليّ اللحظة أن أسارع إلى قاعة أعواد الثقاب، يجب عليّ أن أفهم ما يحدث. ربما يكون تشيكوشين قد عاد إلى العمل.

سار مشياً على قدميه، فنقوده سرقت البارحة. وصل كوروتكوف إلى المستودع، بعد أن عبر البهو اتجه نحو الديوان، توقف عند عتبة فاتحاً فمه، لم يكن في القاعة الزجاجة أحد ممن يعرفهم: لا فروزدن ولا آنا يفغرافوفنا. باختصار: لا أحد منهم. خلف الطاولات - كان هناك من يذكر ليس بالغريبان التي تقف على شريط التلغراف، بل بصقور ألكسي ميخائيلوفيتش الثلاثة. كانوا ثلاثة أشخاص متشابهين تماماً. ذقونهم حلقة جيداً. شعورهم شقراء، يرتدون بذلات رمادية فاتحة ومرقطة. وكان هناك امرأ، شابة، لها عيناں خالمتان، وقرط ماسي في أذنيها. لم يعر الشبان كوروتكوف أدنى اهتمام، وتامعت أقلامهم الصرير في دوائر الأستاذ، أما المرأة فقد غمزته بعينها، وعندما ابتسم ابتساماً حائرة رداً على عمرتها، ابتسمت له ابتساماً متعجرفة وأشاحت بوجهها. «غريب» فكر كوروتكوف، وتعثر بالعتبة، وهو يحاول الخروج من الديوان. تردد عند باب غرفته، ثم تنهّد عندما نظر إلى اللوحة العزيزة القديمة: «أمين السر»، فتح الباب، ودخل. انطفأ النور في عيني كوروتكوف. واهتزت الأرض قليلاً تحت رجله، خلف طاولة كوروتكوف جلس كلسونير نفسه، مباعداً بين يديه، ويكتب بشكل جنوني بالريشة، شعر لحيته المتفطّن اللامع غطى صدره. توقف تنفس كوروتكوف بينما كان يحذّق في الصلعة اللماعة فوق الجوخ الأخضر. كلسونير كان أول من خرق الصمت عندما قال باحترام وبصوت ناشزٍ قليلاً:

- ماذا تريد أيها الرقيق؟

(1) يستخدم الروائي هنا مفردة «دساقوي» وهي مفردة لها معنى مزدوج فهي تستخدم أحياناً بمعنى الشيطان الذي يقام البشر الممكن، ويقي مملأً طامعاً لم يغضب منهم، أو يسبوا إليه والامر مقصود على ما يبدو / المترجمان/.

لعق كوروتكوف شفثيه بتشنج، وملأ صدره الضيق بمتز مكعب من الهواء، ثم قال بصوت يكاد لا يسمع:

- أم.. انا أيها الرفيق أمين السر هنا.. أي.. نعم، ألا تذكر القرار..

الدهشة غيرت فجأة الجزء الأعلى من وجه كلسونير، ارتفع حاجباه الأشقران، وتحول جبينه إلى هارمونيك⁽¹⁾. ثم أجاب بلباقة:

- عذراً، ولكن أمين السر هنا، هو أنا.

شل كوروتكوف بكم مؤقت. حتى إذا تحرر لسانه منه قال بضع كلمات:

- كيف ذلك؟ يوم أمس. أقصد، آه، نعم.. عفواً من فضلك. على كل حال أنا أعطأت.

من فضلك.

خرج من الغرفة ماشياً إلى الخلف، وقال لنفسه بصوت مبحوح، وقد أصبح في العمر:

- تذكر يا كوروتكوف ما هو تاريخ اليوم؟ ثم أجاب بنفسه:

- الثلاثاء، أعني الجمعة، ألف وتسعمئة..

استدار فاشتعل أمامه مباشرة على كرة إنسانية هاجية مصباح ممر، وحجب العالم كله وجه كلسونير الحليق:

- جيد - دوى صوت ارتطام قدر، - إني أنتظر. ممتاز.

سعيد بالتعرف إليك.

بهذه الكلمات اقترب من كوروتكوف، وشد على يده بصورة جعلته يقف على رجل واحدة كالقلق، ثم قال بسرعة كلاماً هاماً متقطعاً:

- أنا عيّنت الكادر الجديد، ثلاثة هناك - وأشار بيده نحو الديوان - وطبعاً ماتيشكا. وأنت مساعداً لي. وكلسونير أميناً للسر. طردت القدماء كلهم، وذلك الأبله باتيليمون، حصلت على معلومات تقول إنه كان خادماً في «الوردة الألبية» أنا الآن ذاهب إلى القسم، أما أنت فاكتب مع كلسونير ملاحظاتكم فيما يخص الموظفين السابقين، وبخاصة ما يتعلق ب... ما اسمه؟!... نعم كوروتكوف. بالمناسبة أنت تشبهه قليلاً.. ذلك السافل، لكن عينه هو مضروبة!

(1) هارمونيك: آلة موسيقية روسية تشبه الأكورديون.

قال كوروتكوف وهو يتمايل، وحنكه السفلي متدل:
- أنا، لا، أنا لست سافلاً. لقد سرقوا وثائقي كلها، جميعها.

صاح كلسونير:

- كلها؟ كلام فارغ. هذا أفضل.

تشبث بيد كوروتكوف، الذي يتعمس بصعوبة، وقاده في المعمر، أدخله إلى المكتب الأثير، ودفعه إلى كرسي جلدي متفوخ، بينما جلس هو خلف طاولة المكتب. كان كوروتكوف ما يزال يشعر بهزات أرضية غريبة تحت رجله. شد أعصابه وعضلاته وأغض عينيه، ثم تمتم قائلاً: «العشرون من الشهر كان يوم اثنين، هذا يعني أن الثلاثاء واحد وعشرون. لا. ماذا أصابني؟ العام الواحد والعشرون، الرقم الصادر 0، 15 مكان للتوقيع، شخطة، فارغولومي كوروتكوف، هذا يعني أنا، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة، السبت، الأحد، الاثنين، والأحد بحرف أ، مثل الأربعاء، والاثنين مثل...» خَشَّ القلم على الورقة التي يكتب عليها كلسونير بشدة، ثم طبع الختم بعنف عليها. وقدمها لكوروتكوف، في اللحظة نفسها رنَّ جرس الهاتف بحدة، رفع كلسونير السماعة وصرخ فيها:

- أيوا، نعم، نعم، سأتي حالاً

قفز نحو المشجب، خطف القبعة عنه، وغطى صمغته، وانتمى خلف الأبواب وهو يردد كلمات الداع:
- انتظروني عند كلسونير.

كل شيء أصبح ضباباً في عيني كوروتكوف عندما قرأ ما كتب على الورقة مشفوعاً بالختم:

«حامل هذه الوثيقة، هو بالفعل مساعدتي الرفيق فاسيلي بافلوفيتش كولوبكوف، وهذه الوثيقة موثقة أصولاً.

كلسونير».

- أو. وو - أن كوروتكوف. بينما سقطت الورقة والقبعة من يديه - ما الذي يجري؟! في اللحظة نفسها صرَّ الباب بصورة مزعجة، وعاد كلسونير ذو اللحية هذه المرة.

- هل هرب كلسونير؟! - وحَّه سؤاله بنعومة ورقة إلى كوروتكوف، الذي أظلمت الدنيا من حوله.

- آ آ خ خ - زمجر كوروتكوف غير قادر على تحمل عذابه، ودون أن ينتبه إلى ما يفعله قفز باتجاه كلسونير وهو يصرُّ على أسنانه، بدا الهلع فوراً على وجه كلسونير قبل أن يتحول إلى اللون الأصفر، وارتدى إلى الخلف نحو الباب، خرج وأغلقه بقوة، ثم سقط في الممر وجلس القرفصاء، لكنه نهض بسرعة وركض صارخاً: - أيها المراسل، أيها المراسل، ساعدني!

استفاق كوروتكوف وعدا خلف الرجل مسرعاً وهو يناديه:

- قف.. قف.. أرجوك يا رفيق...

شيء ما هدر في الديوان، وقفز الصقور الثلاثة، وكأنهم تلقوا أمراً ما سوية.

خفت عينا المرأة الحالمتان أمام الآلة الكاتبة، وصرخت بصوت هستيري:

- سوف يطلقون الرصاص.. سوف يطلقون الرصاص!

كان كلسونير هو أول من قفز من البهو إلى الردهة، حيث الأرض، وحادر للحظة إلى أين يفر. ثم اندفع محتاراً الزاوية، واختفى خلف الأرض انطلق كوروتكوف خلفه، فزلت قدمه، وكان من الممكن أن يحطم رأسه على الدريزين لولا القبضة السوداء الضخمة الملنوية، المندلية من الجانب الأصفر، التي أمسكت بطرف معطف كوروتكوف فتمزق قمائشه الصوفي المهرئ مصدراً أنيناص خائناً، ليجد كوروتكوف نفسه جالساً بهلوه على الأرض الباردة.

انطبق باب المدخل الحائلي خلف الأرغن وراء كلسونير.

- يا الله... - بدأ كوروتكوف، ولكنه لم يكمل عبارته فقد صدر من الصندوق الضخم ذي الأنابيب النحاسية المغيرة صوت غريب يشبه صوت تحطم كأس زجاجية تلت زمجرة مكتومة طبقة من الغبار صيبي غريب بإيقاع نصف نفمة وبعده دوى رنين نواقيس. ثم تعالت جملة موسيقية احتفالية زانة انطلقت كتيار يبعث على النشاط والحيوية، وجعلت الصندوق الأصفر الثلاثي الطبقات يصدق بأكمله ويتدفق في داخله نشيد مختزن طالت مدة ركوده هناك:

دوى هذر الحريق الموسكوفي...

ظهر وجه بانتيليمون الشاحب من مربع الباب الأسود بشكل غير متوقع. ثانية، ورافقه تحول غريب التمتع عيناه بنظرات النصر، استقام ومرر يده اليمنى من خلال اليسرى وكأنه يلقي عليها منديلاً ورقياً غير مرئي، اندفع من مكانه وهبط على الدرج بشكل جانبي منحرف لافاً يديه وكأنه يحمل طبقاً عليه فناجين شاي:

الدخان اتبسط فوق النهر....

صاح كوروتكوف من القفز:

- ما الذي فعلته؟!

سيارة سارت باستقامة، مخترقة الأمواج الراكدة الأولى، زثير ورنين لآلاف
الرؤوس ملأت القاعات الفارغة لقاعدة أعواد الثقاب.

أما على جدران بوابات الكرملين..

اخترق زامور سيارة العواء والقصف وأصوات الأجراس، ولحظتها عاد كلسونير
من المدخل الرئيسي للبناء - كلسونير الحليق المتوعد الرهيبه وفي إشراقة زرقاء،
حاقدة صعد بسلاسة السلم. ارتجف الشعر على بدن كوروتكوف وشرع يصعد
الدرج المتمرج من خلال الباب الجانبي الواقع خلف الأرغن، إلى الفناء المغطى
بالحصى، ثم إلى الشارع، عدا مسرعاً وكأنه يشارك في سباق، بينما كانت تنتهى إلى
مسامعه زمجرة مكتومة «الوردة الألبية»

كان يقف بسترته الرمادية⁽¹⁾.

عند زاوية الطريق اقتلع الحوذي الفرس الهزيلة من مكانها وهو يلوح بسوطه.

زقق كوروتكوف متحملاً:

- يا إلهي! يا إلهي! هذا هو ثانية، ما الذي يجري؟!

كان كلسونير ذو اللحية قد انبثق من أرض الشارع وقفز إلى العربة، وبدأ يضرب
الحوذي في ظهره صارخاً به بصوته الحاد:

- أسرع! أسرع! أيها السافل!

اندفعت الفرس الهزيلة، وراحت تركزل الأرض بقدميها، ثم - تحت تأثير ضربات
السوط الحارقة - طارت مسعورة مائلة الشارع بقعقة العربة.

من خلال دموعه المنهمرة شاهد كوروتكوف كيف طارت قبعة الحوذي الملونة،
ومن تحتها تطايرت في اتجاهات مختلفة أوراق العملة المجدعة. ركض أولاد خلف
النقود وهم يصفرون، استدار الحوذي، شد العنان بياس، لكن كلسونير ضربه بقبضته
على ظهره، وزعق به:

(1) هذا القتل وما سبقه مقبوس من قصيدة لو أغنية لم نستطع أن نجد مؤلفها وربما هي من نظم
الروائي نفسه، وفي الحالتين يقوم الروائي بتضمينها في نصه لغاية فنية وفكرية. (الترجمان/)

- تحرك.. انطلق.. سادف لك.

صاح الحوذي فاقداً الأمل:

- آه.. صحتك بالدنيا، هل يستحق ذلك الموت؟

ثم أطلق العنان للفرس الهزيلة، لتعدو بسرعة السهم، واختفى كل شيء، سُدَّ الزاوية.

باكياً نظر كوروتكوف إلى السماء الرمادية التي تسير فوق رأسه بسرعة، ترتجع صاح متألماً:

- حسبي. لن أدع الأمر يمر هكذا! يجب أن استوضح و أفهم

قفز إلى عربة التراواي وتمسك بقبضة الباب، راحت القبضة تؤرجحه خمس دقائق، ثم رمته عند المبنى الأخضر ذي الطبقات التسع، دخل كوروتكوف البهو ثم أدخل رأسه في الكوة ذات الزوايا الأربع في الحاجز الخشبي، وسأل «الوحاء» ضحكاً أزرق اللون:

- أين مكتب الشكاوي أيها الرفيق؟

أجابه «الوح» بصوت نهائلي:

- الطابق الثامن، الممر التاسع، الشقة 41، عرفة رقم 302.

أخذ كوروتكوف يتمتم وهو يصعد مسرعاً السلم العريض:

- الثامن، التاسع، الشقة 41، ثلاثمئة.. ثلاثمئة.. كم الرقم؟ يا إلهي 302

آه نعم، الشقة 40

مر أمام ثلاثة أبواب في الطابق الثامن. شاهد على الباب الرابع رقماً أسوداً 40.

الباب أفضى إلى قاعة فسيحة ذات لونين، تتوسطها أعمدة، في زوايا القاعة توضع لفافات كبيرة من الورق، واقتربت أرضها قصاصات من الورق المستعمل من قبل، بدت من بعيد طاولة صغيرة عليها آلة كاتبة، وخلفها تجلس امرأة ذهبية، تلندن أغنية ماء وتسد عنقها بقبضة يدها. تلقت كوروتكوف مرتبكاً، وشاهد كيف نزلت عن خشبة المسرح شخصية رجل ضخم، خطت بصعوبة كانت تلبس قميصاً أوكرائياً أبيض طويلاً، على وجه الشخصية المرمري تدلى شاربان شائبان. اقترب الرجل من كوروتكوف مبتسماً ابتسامة لطيفة، غير عادية! ابتسامة لا حياة فيها، وصافحه بلطف. ثم تمتم وهو يطلق بكعبي حذاته.

- يان سويسكي.

أجاب كوروتكوف دهشاً:

-غير معقول!

ابتسم الرجل بغبطة، ثم تكلم بلكنة:

- تصور: كثيرون يدهشون لكن لا تفكر أيها الرفيق، أن لي أي علاقة مع قطاع الطرق هؤلاء. أه لا. مجرد تشابه مرة، لا أكثر ولا أقل. وقد تقدمت بطلب لتثبيت اسم عائلتي الجديد: سوتفسوسكي. انه اسم أكثر حمالاً، وأقل خطورة، على كل حال إن كان ذلك لا يسركم - ولوى فمه مغموماً ثم تابع - فأنا فأنا لا أجبركم. دائماً نجد الأشخاص. لأنهم يبحثون عنا.

- عفواً، لا سمح الله - صاح كوروتكوف متألب، ومتوقف أن تبدأ هنا، قصة غريبة مثل كل مرة. تلفت حوله، تلفت مطارداً خوفاً من أن يسزع الوجه الحليق، وقشرة الصلعة من مكان ما، ثم أضاف بلعة ركيكة: أنا سعيد جداً، نعم جداً...

بدلت الحمرة رشحاً على وجه الإنسان المرمري، صغط بلطف على يد كوروتكوف. واقتاده إلى الطاولة وهو يقول

- وأنا سعيد جداً، لكن المصيبة هي أن لا مكان أستطيع أن أجلسك فيه. لقد وضعونا في زريبة، بنض النظر عن أهميتنا(وأشار الرجل بيده إلى لفافه... الورق)...مكائد... لكن لا تشمل بالك نحن تدبير أمرنا.. همم... ما الجديد الذي سترنا به؟ - سأل الرجل كوروتكوف الشاحب برقة - اهدنم إنني مخطئ. مخطئ ألف مرة، اسمع لي أن أعرفك - وأشار بيده البيضاء بلطف نحو الآلة الكاتبة - إنها غيزيتيا بوتابوفنا بيرسيمفانس.

صافحت المرأة مباشرة بيدها الباردة يد كوروتكوف، ورمته بنظرة فاترة، تابع صاحب المكان بعذوبة:

- وهكذا، بماذا ستسروننا؟ مقالات هجائية؟ تحقيقات صحفية؟ - أغمض عينيه. ثم تابع - لا تتصور كم نحن بحاجة لهذه المقالات. - أيتها الملائكة السماوية.. ما الذي يحدث؟

فكر كوروتكوف بضباية ثم تكلم بتشنج يعكس حالته النفسية:

- لقد حصل لي شيء.. مخيف.. هو.. إنني.. لا أفهم، أرجوك لا تفكر - لأجل الله أن ذلك هلوسة.. أم.. آآ (حاول كوروتكوف أن يتصنع الابتسامة، لكنه لم يفلح) إنه حي. إنني أؤكد لكم، لكنني لا أفهم شيئاً، أحياناً أشاهده بلحية، وبعد دقيقة دون

لحية. لا أنهم مطلقاً.. وهو يغير صوته، وعدا عن كل ذلك، سرقوا وثائقي كلها..
بالكامل، ومسؤول البناية لسوء حظي مات. إن كلسونير هذا..

صاح سوينسكي:

- هنا ما كنت أتوقعه، أنهم هم أنفسهم؟

قالت المرأة:

- آه يا إلهي.. طبعاً، آه، هؤلاء الكلسونيريون...

قاطعها سوينسكي متوتراً:

- أتعرف أنني أجلس على الأرض بسببهم. تصوّر. ما الذي يفهمه هو بالصحافة؟

- وأمسك بعروة كوروتكوف وتابع قائلاً- كن عطوفاً وقل لي ما الذي يفهمه في

الصحافة؟

منذ يومين قدم إلى هنا، وضايقتني كثيراً، فلم أحد بذاً من الذهاب إلى
فيودور فاسيليفيتش ولك أن تتصور مقدار سعادتي، لقد عرله أخيراً. وضعت المسألة
أمامه بحدّة:

إما أنا، وإما هو. فنقلوه إلى مستودع أعواد الثقاب، أو.. الشيطان وحده يعلم إلى
أين أيضاً. لتضع منه الآن راتحة أعواد الثقاب، لكن الأثاث.. الأثاث، لقد تمكن من
نقله إلى ذلك المكتب اللعين قبل أن يعادر، هل ترى ذلك صحيحاً؟ أخبرني من
فضلك على أي شيء سأكتب؟ وأيس ستنكتب أنت؟ أنا لا أشك أنك ستصبح
صديقنا العزيز (وضم كوروتكوف يديه).

أثاث الأطلس الممتاز لوي كاتورز، نقله هذا الذيل بصورة غير شرعية إلى ذلك
المكتب اللعين، والذي سيقفلونه غداً على أية حال.. إلى أم الشيطان. سأل
كوروتكوف مبحوحاً:

- عن أي مكتب نتحدث؟

قال المضيف متكثراً:

- آه، نعم.. الشكايات أو كيف يسمونها الملاحظات.

صاح كوروتكوف:

- كيف؟ كيف؟ أين هو؟

- هناك - أجاب متعجباً وخبط يده على الأرض.

نظر كوروتكوف لآخر مرة نظرة جنونية إلى القميص الأوكراني الأبيض، وبعد لحظات كان في الممر. ففكر قليلاً وذهب باتجاه اليسار باحثاً عن الدرج الذي يقود إلى الأسفل.

ركض خمس دقائق، متابعاً منعطفات الممر المتقلبة، لكنه وجد نفسه يعود إلى المكان نفسه الذي انطلق منه: الباب رقم / 40.

- يا للشيطان - تأوه كوروتكوف ووقف حائراً في مكانه، ثم ركض نحو اليمين، وبعد خمس دقائق عاد من جديد إلى الباب 40، فتح الباب وعدا داخل القاعة، فانتبه أنها خالية، فقط كانت الآلة الكاتبة تبسم له دون حراك مبدية أسنانها البيضاء على الطاولة، ركض كوروتكوف بين الأعمدة، شاهد سوينسكي، كان واقفاً على المنصة بوجه يبدو عليه الانزعاج

- أعتذر منك لأنني لم أودعك - بدأ كوروتكوف كلامه هكذا ثم خرس تماماً، كان سوينسكي واقفاً هناك دون أسف وأذن، ويده اليسرى مكسورة، تقهقر كوروتكوف إلى الخلف وقد سرت البرودة في جسده ثم هرع من جديد إلى الممر. انفتح باب لم يكن مرئياً من قبل، وخرجت منه عجور بنية جمعد الزمن وجهها، وذات كرش، تحمل سطلين فارعين على ذراع معندي.

- أيتها المرأة. أيتها المرأة - صاح كوروتكوف مضطرباً - أين المكتب؟

- لا أعلم يا أبتاه، أيها المطعم - أجابت المعجوز

- لا تركض يا عزيزي، لا يمكنك أن تجده بمفردك. هل يُعقل: عشرة طوابق!

- أيتها الحمقاء - صر على أسنانه وزأر، ثم اندفع من خلال الباب الذي خرجت منه، فانفلق الباب خلفه. ووجد كوروتكوف نفسه في مكان نصفه مضاء، مغلق تماماً دون مخرج. أخذ يرمي بنفسه على الجدران ويخرمش بأظفاره مثل إنسان طير في منجم، ثم وجد أخيراً بقعة بيضاء، احترقها فأفضت إلى سلم، ركض نحو الأسفل. سمع وقع خطوات صاعدة نحوه، قلقٌ كثيبٌ أخذ يضغط على قلبه، وشعر أنه يوشك على التوقف، لحظة وتراحت له بقعة لامعة، ولاحث أمامه بطانية رصاصية ولحية طويلة.

انتصب كوروتكوف بقامته الطويلة وأمسك بيده الدرازين. التفتت نظراتهما في وقتٍ واحد فصرخ الإنسان خوفاً وهلعاً بصوت حاد. تراجع كوروتكوف بضع

خطوات إلى أعلى، وتقهقر كلسونير بضع درجات إلى الأسفل، وقد سيطر عليه فزع شديد. صاح كوروتكوف مبحوحاً:

- قلب، دقيقة، وضّح لي فقط..

- النجدة - زمجر كلسونير مبدلاً صوته الرفيع، بصوته الأول النحاسي العميق، تعثر وسقط على قفاه، السقطة لم تمرّ سدى، فقد تحول إلى قط أسود بعينين فسفورتين، ثم طار مسرعاً إلى الخلف، اجتاز مطلع الدرج مندفعاً بخفة.

التصق بمحطبيه وقفز إلى أسفل النافذة، ثم اختفى داخل زجاج محطم وشبكة عنكبوت. للحظة غطت غشاوة بيضاء دماغ كوروتكوف، ثم انقشعت بسرعة، وسيطر عليه وضوح غير عادي، فقال بصوت خافته مبتسماً بهلوه:

- الآن أصبح كل شيء واضحاً، آها.. فهمت، هكذا إذن. قطعاً!

واضح تماماً قطعاً.

بدأت ضحكاته تعلو شيئاً فشيئاً، حتى امتلأ بيت السلم بصدى مدوّ.

-8-

الليلة الثانية

في غبش المساء شرب الرفيق كوروتكوف، وهو يجلس على السرير ذي الشرف الخفيف الذي يغطيه، ثلاث زجاجات من النبيذ، كي ينسى ويهذي من روعه. كان رأسه كله في هذه اللحظات يؤلمه: صدغه الأيسر، والأيمن، وقفا رأسه، حتى جفناه كانا يؤلمان. ثمالة خفيفة أحسها تصعد من قعر معدته، وتتحرك في جوفه أمواجاً، وتقياً الرفيق كوروتكوف مرتين في طست.

تمتم بهلوه وهو يطأطأ رأسه إلى الأسفل:

- سأتابع ما يلي: لن أحاول غداً أن اتقيه. لكن بما أنه يتحرك في كل مكان، فسأنتظره.. سأنتظره في الزقاق، أو في الطريق المسدود، فيمر بجاني، وإذا حاول أن يلحق بي فسأهرب أمامه، وفي هذه الحالة قد يتركني وشأني. ويقول لي: اذهب وشأنك. وأنا لا أريد العودة إلى مستودع علب الكبريت. بأمان الله إعمل بنفسك، مديراً وأميناً للسر، ولا أريد أيضاً أجرة الترايواي، سأندبر أمري دونها أريد منك فقط أن تتركني وشأني، من فضلك. إن كنت قطعاً أو لم تكن، بلحية أو دون لحية، أنت

بحالك وأنا بحالي. سأجد مكاناً آخر للعمل، أخدم فيه بهلوه وسلام. أنا لن أتعرض لأحد وأنت كذلك. لن أقدم شكوى ضدك، وغداً سأسوي وضع وثائقي.. وكفى.. بدأت تسمع دقات ساعة جدارية، بعيدة وخافتة.. بام... بام... اعتقد كوروتكوف أنها ساعة عائلة بيستروخين، أخذ يعد ورامها: عشر إحدى عشرة.. منتصف الليل، ثلاث عشرة، أربع عشرة، خمس عشرة. أربعون !! - أربعين مرة دقت الساعة - ضحك كوروتكوف بآلم، ثم بكى من جديد. ثم أخذ يتشنج، ويتقيأ بصعوبة، بسبب التبيذ الكنائسي. - أه إنه ثقيل. نبيذ قوي - قال كوروتكوف. ووضع رأسه على المخلدة وهو يشن. مرت ساعتان من الزمن. أنار المصباح الذي لم يطفأ وجهه الأصفر، وشعره الأشعث.. على المخلدة.

-9-

وعب الآلات الكاتبة

استقبل الرفيق كوروتكوف اليوم الحربي التالي بمفوض وعرابة. صعد الدرج إلى الطابق الثامن متلفاً حوله ومرعوباً. استدار جزافاً إلى اليمين وارتعش سروراً حين شاهد يداً مرسومة على الجدار تشير إلى لوحة كتب عليها: «الغرف من 302 إلى 349». ومسترشداً بإصبع يد النجاة وصل إلى الباب الذي كتب عليه: «302» مكتب الشكاوي» مد رأسه ونظر بحذر خلف الباب، كي لا يصطدم بمن لا يحبذ رؤيته.

دخل كوروتكوف من الباب فوجد نفسه أمام مجموعة من النساء يجلسن خلف الآلات الكاتبة. حارَ قليلاً، ثم اقترب من المرأة التي تجلس في طرف القاعة، كانت ذات شعر متألقة، انحنى نحوها وهم أن يقول شيئاً، لكن صاحبة الشعر الأسود قاطعته فجأة. توجهت نظرات النساء جميعاً صوب كوروتكوف.

- لنخرج إلى الممر - قالت المرأة القائمة بحذق، وهي تسوي شعرها بتشنج. «يا إلهي، مرة ثانية، مرة ثانية شيء ما...»، بكآبة دارت هذه الفكرة في رأس كوروتكوف، تنفس بصعوبة، وخرج طائفاً، فأخذت النسوة الست الباقيات يتهايمن بقلق.

أخرجت ذات الشعر الأسود كوروتكوف إلى الممر الخالي، شبه المظلم وقالت:
- أنت فضيع.. بسببك لم أتم طيلة أمس، وقررت أن يكون الأمر كما ترغبه
سأسلمك نفسي.

نظر كوروتكوف إلى السمراء، التي تبعث منها رائحة السوسن بعينين جاحظتين
تحسّر صوت، ولم يقل شيئاً، رمت سواد الشعر رأسها إلى الخلف، وكشّرت عن
أسنانها بعذاب. غطفت يدي كوروتكوف، شدته إلى جسدها، وهمست قائلة:
- لماذا أنت صامت أيها الغاوي؟ لقد فتنتني بشجاعتك.. يا ثعباتي، قبلني، قبلني
بسرعة، قبل أن يأتي أحد من لجنة الرقابة.

طار صوت غريب من فم كوروتكوف. تمايل، وشعر بمذاق حلو وطري على
شفته جمحلت عيناه:

- سأسلمك نفسي - همست قائلة، وقد لفحت أنفاسها شفتي كوروتكوف.
أجابها مبحوحاً:

- لا أحتاج لذلك. لقد سرقوا وثاقي.

علا صوت من الخلف فجأة:

- هكلا.. إذاً.

التفت كوروتكوف فشاهد المعجوز والكنزة الصوفية اللماعة

- آ آخ - صرخت ذات الشعر الأسود، وغطت وجهها بيديها، ثم دخلت الباب
مسرعة.

قال المعجوز:

- أو، جميل. لا أنهب إلى مكان إلا وأجذك فيه سيد كوروتكوف. كفى بالله
عليك. ماذا هناك: أن تقبل أو لا تقبل؟!، فلتقبل إذاً مهمة السفر. لقد أعطوني أنا
المعجوز هذه المهمة، وأنا يجب أن أسافر، هنا كل ما في الأمر. قال كلماته تلك
ووجه راحته الجافة ذات الأصابع المملودة نحو كوروتكوف، ثم تابع بينما التمع
وجهه بغضب:

- سأقدم شكوى ضدك. نعم اغتصبت ثلاث فتيات في المكتب الرئيسي، والآن
تحاول الوصول إلى المكاتب الفرعية؟ إن ملائكتهن يبكين الآن، وسيان عندك على
ما يبدو؟ إنهن يحترقن الآن، الفتيات المسكينات. لن يكون بإمكانك أن تعيد شرف
العذارى المهذور لهن. لا يمكنك إعادته فقد حدث ما حدث.

وأخرج المعجوز منديلاً كبيراً مزيئاً بورود برتقالية، بكى، وتمخط، ثم تابع:
- أنريد أخذ تعويضات السفر الزهيدة من يد المعجوز يا سيد كولوبكوف؟
ليكن... ارتجف المعجوز، وبكى بصوت عالٍ، وسقطت حقيته على الأرض لكنه
تابع كلامه - خذها كلها، دع المعجوز غير المتحيز والماعفي يموت جوعاً دعه...
يستأهل هذا الكلب المعجوز. لكن تذكر فقط يا سيد كولوبكوف - وهنا أصبح
صوت المعجوز نبويّاً، متوعداً وراح يلوح بقبضتي يديه - إن هذه النقود لن تعود
عليك بالتفجع، إنها نقود شيطانية. ستصبح مثل الخازوق في حنجرتك - وتعالى نشيح
المعجوز.

تملكت الهستيريا كوروتكوف، وراح يركل الأرض بشكل مفاجئ غير متوقع، ثم
صاح بصوت حاد، دوى مريضاً في الاتجاهات كلها:
- فلتذهب إلى الحميم. أنا لست كولوبكوف. اتركني وشأني. لست كولوبكوف.
لن أسافر. لن أسافر. وبدأ يمزق قبة قميصه
صمت المعجوز مباشرة، وأخذ يرتجف من الفزع. نطق الباب:
- التالي.

صمت كوروتكوف وانسل فاخلاً، اتجه نحو اليسار، مرّ أمام ضاربات الآلات
الكاتبة، ووجد نفسه أمام شاب أشقر طويل وأنيق، يلبس بزّة زرقاء. هزّ الأشقر رأسه
لكوروتكوف ثم قال:

- اختصر أيها الرفيق. مرة واحدة لحسابين. إلى مدينة بولتافا أو إلى إركوتسك؟
- سرقوا وثاقي - صاح كوروتكوف المنهك بصوت وحشي - ظهر القط.
وهو لا يملك الحق. أنني لم أدخل في شجار مع أحد طوال عمري، كان ذلك بسبب
أعداء الثقاب. لا يملك الحق في ملاحقتي. إنني لا أنظر إليه على أنه كلسونير. لقد
سرقوا وثا...
- هذا هراء - أجابه الأزرق - سنقدم لك اللباس، القمصان والشرشف. وإذا
اخترت السفر إلى إركوتسك فسنقدم لك أيضاً معطف فرو قصيراً مستعملاً.
اختصر.

وضع المفتاح في القفل فأصدر صوتاً موسيقياً، سحب درج الطاولة وقال مرحباً:
- تفضل سيرغي نيقولايفيتش.

من دُرج الطاولة أطلَّ رأس أشقر بلون الكتان، شعره مسرَّح وعيناه زرقاوان
تتحركان بسرعة، بعده ظهرت رقبة تتلوى مثل أفعى، وطققت قبة قميصه المنشاء،
ثم ظهر الجاكيت فاليدان، فالبنطال، وخلال ثوان انتصب سكرتيرٌ كامل، صوَّص:
فصباح الخير، ثم انسل من الدرج فوق قطعة جرح حمراء، نفَّض نفسه مثل كلب
استحمَّ لتوه، انتصب من جديد سوى أكمامه إلى الأعلى، سحب من جيبه ريشة خط
رسمية، ثم شرع يكتب كلمات عشوائية.

استفاق كوروتكوف من الصدمة مد يده تجاه الأزرق شاكياً:

- انظر.. انظر.. لقد اتسلُّ من طاولتك. ما هذا؟

- بالطبع اتسلُّ - أجاب الأزرق - لن يستطيع الاضطجاع طوال النهار في الدرج،
حان الوقت التوقيت انتهى.

- لكن كيف؟ كيف؟ - رن صوت كوروتكوف كالجرس.

أجاب الأزرق قلقاً:

- آه يا إلهي، لا تُعمِّق عملنا أيها الرفيق!

اتسلَّ الرأس الأصفر من خلال درقة الباب، وصاحت صاحبة فلقه ومسرورة معاً:

- أرسلت وثائقه إلى بولتافا، وأنا سأسافر معه. نحالتي تعيش هناك، في موقع
على الدرجة 43 عرساً، والحامسة طولاً.

أجاب الأشقر:

مدهش، لقد مللت من هذا المزمار!

صاح كوروتكوف وهو يجول ببصره:

- لا أريد. هي تسمى لأن تسلمني جسدها، وأنا لا يمكنني تقبُّل ذلك. لا أريد.

أعيدوا إليّ وثائقي كيتي المقدسة. أعيدوهما إليّ.

غنَّ السكرتير قائلاً:

- أيها الرفيق هذا من اختصاص قسم الزواج، نحن هنا لا نستطيع مساعدتك.

هتفت السمراء وهي تطلُّ برأسها ثانية:

- آه أيها الغبي. وافق. وافق. - قالت ذلك بصوت المُلقِّن، الذي يلقِّن الممثلين

على المسرح، وأخذ رأسها يظهر تارة ويختفي أخرى

جهش كوروتكوف بالبكاء، ومضى يمسح دموعه ويقول:

- أيها الرفيق، أيها الرفيق، أتوسل إليك، أعطني وثائقي. كن صديقاً. كن.. أرجوك من أعماق قلبي، وسأذهب فوراً إلى أحد الأديرة وأصبح راعياً.
أخذ الأشقر يرعد وقد بدأ يخرج عن طوره:
- أيها الرفيق، كف عن هذه الهستيريا، وضع باختصار، ويتجرد، كتابياً وشفهياً،
بالسرعة القصوى، والسرية التامة: متذهب إلى إيركوتسك أم إلى بولتافا؟ لا تضع وقت رجل مشغول جداً لا تتجول في الممر. لا تبصق. لا تدخن. لا تحرجنني لعدم وجود «فكرة»

- تمنع المصافحة بالأيدي - وقوق السكرتير مضيقاً.
- يحيى العناق! - همست السمراء بشهوة عارمة، ومثل نسمة أخذت تطوف في أرجاء القاعة وهي تبيع السوسن على عنق كوروتكوف.
- لقد جاء في الوصية الثالثة عشرة: لا تدخل على قريبك دون موضوع - قال المعجوز لأيس الصوف وطار في الهواء ملوحاً بجناحيه، ثم تابع - أنا يا سيدي لا أدخل، لا أدخل. ومع ذلك سأرمي لك الورقة على كل حال.. هوب.. هوب.. هوب..! ستوقع على الوثيقة التي تختارها، وعلى كرسي الإنهام! - ثم رمى من كمه الأسود الواسع رزمة من الأوراق البيضاء. طارت ثم استقرت على الطاولات، مثل النوارس على صحور الشاطئ.

اعتكرت الصالة وارتدت وبدأت النواذب بالاهتزاز.
بكي كوروتكوف المتهك وهو يقول:
- أيها الرفيق الأشقر، أطلق الرصاص علي هنا في مكاني، لكن حرر لي وثيقة صحيحة، أيأ كانته سأقبل يدك.

أخذ الأشقر ينتفخ ويتضخم متكذراً وهو يوقع مسعوراً دون توقف أوراق المعجوز ويقذف بها إلى السكرتير، الذي يلتقطها بهرير سعيد.
- ليذهب إلى الشيطان - قمعع الأشقر - ليذهب إلى الشيطان، هيا يا ضاريات الآلات الكاتبة! ولوح بيده الضخمة، فأنهار الجنار أمام عيني كوروتكوف، وراحت ثلاثون آلة كاتبة ترون، وتمزق الفوكستروت (1). تحركت ثلاثون امرأة باستعراض إلى الأمام، ودرن حول الطاولات، متمايلات بأردافهن، وهازات أكتافهن بسرور عارم،

(1) إيقاع رباعي رقص / المترجمان/

وقاذفات بأرجلهم وسيقانهم العاجية الفقاعات البيضاء، التي ملأت القاعة. اتسلت ثعابين الورق البيضاء في أفواه الآلات الكاتبة، وأخذت تلتف، وتدور و تتمتع... وتخطأ، ثم اتسلت بتطلونات بيضاء ذات شرائط طويلة ليلكية من أفواه تلك الآلات، كتب عليها:

«إن من يبرز هذه الوثيقة، هو بالفعل من يبرزها، وليس أي إنسان فارغ!»

هدر الأشقر في الضباب:

- البس!

- أي ي ي ي أن كوروتكوف بصوت دلو، وأخذ يضرب رأسه بزاوية طاولة الأشقر. هدأ صناعه للحظة. وظهر وجه ما دمع أمام عيني كوروتكوف.

- احضروا الفاليريانكا! (1) - صرخ أحدهم من السف.

حجبت مجنحة النور كطائر أسود، وتتم المعجوز قلقاً:

- ما ينقلني الآن شيء واحد! إلى ديركين في القسم الخامس. فلأمشي.. لأمشي!

فاحت رائحة إيتير، نقلت أيدي لطيفة كوروتكوف إلى الممر شبه المظلم. عانقت المجنحة كوروتكوف وجذبه إليها وهي تقول ضاحكة:

- ها أنا قد ألحقت بهم أدى كبيراً شرت لهم على الطاولات أشياء تكفي لإصابة

كل منهم إصابات لمدة خمس سنوات في ساحة المعركة. فلأمشي... أمشي!

طارت المجنحة جانباً، وقد سحها الهواء والرطوبة بفعل هبوط شبكة المصعد إلى الأسفل.

-10-

ديركين المخيف

أخذت الحجرة الزجاجية تسقط إلى الأسفل، وفيها سقط كوروتكوف المزدوج. نسي كوروتكوف الأول والرئيس سميه الثاني في مرآة الحجرة وخرج وحده إلى البهو البارد، حيث واجهه رجل سمين جداً وردي اللون، يعتمر قبعة اسطوانية عالية، بالكلمات التالية:

(1) الفاليريانكا: قطرة دوائية من عشب الفاليريانا، تستخدم مهنياً للأعصاب في روسيا/المترجمان/.

- يا للروعة.ها أننا أستطيع اعتقالك.
 - أنا يمنع اعتقالني - أجابه كوروتكوف وهو يضحك ضحكة شيطانية - لأنني مجهول الهوية. طبعاً، لا يمكن اعتقالني أوتزويجي. كما انني لن أسافر إلى بولتافا.
 ارتجف الرجل السمين من الخوفه وحلق في مقلتي كوروتكوفه ثم تراجع إلى الخلف.
 - اعتقلني إنأ - صوّص كوروتكوف وهو يمد للرجل السمين لسانه الأصفر، الذي يرتجف وتفوح منه رائحة الفاليريانكا - كيف ستعتقلني، إلا إذا أردت ذلك عوضاً عن الوثائق، خذ إنأ فوجه له اصبعه الوسطى؟ قد أكون أنا غوغينتوليرن⁽¹⁾
 - يا إلهي أيها المسيح - قال السمين وهو يرسم إشارة الصليب بيده المرتجفة، وتحول لونه الوردي إلى الأصفر.
 سأله كوروتكوف بصوت متقطع وواصل التحديق إليه:
 - هل التقيت كلسونير؟ أجب أيها السمين
 أجابه السمين وقد تبدل لونه من الأصفر إلى الرصاصي:
 -لا. أبداً.
 -ما الذي عليّ فعله الآن؟ ها؟
 - ليس أمامك سوى الذهاب إلى دبركين - تتمم السمين - هنا أفضل ما يمكن أن تفعله، إلا أنه رهيبهء رهيب. لا تقرب منه. لقد سبق وسقط اثنان من عنده، من الأعلى، وحطم الهاتف.
 اجاب كوروتكوف وهو ييصق:
 -لا بأس. سيان عندنا الآن. اصعدا
 -احذر أن تؤذي رجلك. أيها الرفيق المفوّض -
 اجاب السمين بركة وهو يقود كوروتكوف إلى داخل المصعد.
 عند البهو الأعلى للمصعد واجههما فتى صغير في السادسة عشرة من العمر، صرخ بالسمين بحدة:
 - إلى أين تذهب؟ قف؟

(1) (Hohenzollern): امبراطور بروسي - ومؤسس سلالة مجموعة من الأباطرة حملوا كنيته/المرجمان/.

قال السمين وقد انكمش على نفسه، وغطى وجهه يديه:

- لا تضرب أيها العم، إني ذاهب إلى ديركن نفسه.

- ادخل.

همس السمين مخاطباً كوروتكوف:

- ادخل سيادتك، أما أنا فسأنتظر هنا على المقعد. آه.. إنه ألم مبرح..

وجد كوروتكوف نفسه في غرفة انتظار مظلمة، فيها مدخل إلى صالة فارغة، تغطي أرضها سجادة زرقاء منقطة.

تردد كوروتكوف طويلاً أمام الباب الذي كتب عليه «ديركن»، لكنه دخل أخيراً فوجد نفسه في مكتب مؤثث فسيح، فيه طاولة ضخمة حمراء داكنة اللون، وساعة معلقة على الجدار، قفز ديركن القصير المنتفخ، وكان نابضاً قد دفعه إلى الأعلى، من خلف الطاولة، قتل شاربيه وزأر:

- إخرس!.... بالرغم من أن كوروتكوف لم ينس سنت شقة.

في اللحظة نفسها طهر في المكتب فتى شاحب اللون، يحمل حقيبة يد، ففطنت

وجه ديركن في الحال. تجاععده

- آ.آ. أرتور أرتوريتش تخليتي!

- اسمع يا ديركن - قال الفتى بصوت معدني

- أنت كتبت إلى بوريريف⁽¹⁾، مدعياً أنني أسست في صندوق التقاعد

ديكتاتوريتي الخاصة. واستوليت على نقود شهر أيار (مايو) المقدمة للصندوق من قبل الحكومة؟ أنت؟ أجب أيها السافل الأجرس.

تمتم ديركن وقد تحول بسحر ساحر من ديركن الرهيب إلى ديركن الطيب:

- أنا؟.. أنا! أرتور ديكاتوريتش⁽²⁾.. أنا، طبعاً.. هذا ظلم..

- آه أنت نذل.. نذل - قال الفتى العبارة مجزئاً كلماتها بهلوه، وهازأ رأسه، ثم لوح

بحقيته، وضرب بها جانب وجه ديركن، على أذنه وكأنه يقذف شطيرة في صحن.

تأوه كوروتكوف بعفوية، ثم صمته

(1) هذه اللفظة تعني "قاعة" وقد استخدمها الروائي قلصداً السحرية على ما يبدو / المترجمان/

(2) من الواضح أن الارتباك جعل ديركن يمزج كلمة ديكاتور مع أرتوريتش، فخرج بكتابة

جديدة/ المترجمان/

- هكذا سيكون مصيرك، ومصير كل سافل، يسمح لنفسه أن يحشر أنفه في شؤوني - قال الفتى مرتاحاً، وهو يشهر قبضته الحمراء مودعاً كوروتكوف، ثم خرج

سادت دقيقتان من الصمت في المكتبة لم يتخللها إلا رنين الشناشيل المعلقة على الشمعدانات بسبب مرور شاحنة ثقيلة قرب المبنى.

- هكذا أيها الشاب - قال ديركين الطيب المهان وهو يتسم بمرارة ابتسامة ساخرة - هذه هي مكافأة لقاء الغيرة والحمية ليال لا تشبع منها النوم، ولا الطعام، ولا الشراب، والنتيجة واحدة دوماً: صفعة على الوجه. لعلك أنت أيضاً أتيت من أجل ذلك؟ لكن.. اضرب ديركين، اضرب، إن سحتته موظفة لهذا الغرض على ما يبدو، وقد تؤلمك يدك؟ خذ الشمعدان إذاً، واضرب به.

وعرض ديركين وحنتيه المتفتختين من خلف طاولة الكتابة، بشكل مغر. ابتسم كوروتكوف ابتسامة خجولة مائلة دون أن يفهم شيئاً. ثم أمسك الشمعدان من قاعدته وهوى به على رأس ديركين. الذي أخذ الدم ينزف من أنفه على الجوخ. ثم هرب من خلال الباب الداخلي وهو يصرخ: «أيها الحارس».

-كو- كو ! - صاح بسعادة وقواق القابضة، الذي اندفع من بيت نيورنبرغ⁽¹⁾ المرسوم على الجدار، ثم تابع صياحه وقد تحول إلى رأس أصلع:

-كو- كلوكس - كالان⁽²⁾، سكتب كيف تضرب العاملين! تملكك الحماسة كوروتكوف، لروح بالشمعدان وقذف به ساعة الجدار، فأجابته بصوت راعد وبعثرة لعقاربها الذهبية، قفز كلسونير من الساعة وتحول إلى ديك أبيض مكتوب على صدره «الصادر»، واندفع عبر الباب بسرعة، بينما تعالى في اللحظة ذاتها صراخ ديركين من خلال الأبواب الداخلية: «ألق القبض عليه، إنه قاطع طريق!» - وطارت خطوات الناس الثقيلة في الاتجاهات كلها، فاستدار كوروتكوف واندفع هارباً.

(1) مدينة في ألمانيا أقيمت فيها المحكمة الدولية التي حاكمت كبار القادة العسكريين النازيين مرتكبين الجرائم ضد الإنسانية واستمر عملها من 1945/11/20 حتى 1946/10/1.

(2) (Ku- Klnx- Klan) منظمة سرية إرهابية عنصرية في الولايات المتحدة، أُنشئت عام 1865 لمكافحة الحرية الرئسية والمنظمات التقدمية.

السينما البوليسية والهاوية

قفز السمين من البهو إلى المصعد، واندفع ككتلة من الشباك ثم هوى إلى الأسفل، وعلى السلم الضخم المتآكل هبطوا راكضين على الشكل التالي: الأول هو القبة السوداء الأسطوانية للرجل السمين، الثاني: الديك الأبيض «الصادر» وخلفه: الشمعدان الذي طار على دائرة معدنية فوق رأس أبيض حاد، ثم كوروتكوف، فالفتى ذو السادسة عشرة حاملاً في يده مسلماً، وخلفهم جميعاً مجموعة من الناس يدبون بأحذيتهم العالية ذات الحدوات المعدنية.

أذ السلم أتيناً برونزياً، وأوصدت الأبواب التي تقضي إلى بيت السلم. تدلى أحد ما من الطابق العلوي، نحو الأسفل وصاح في البوق:

- أي قسم ينتقل من مكانه؟ لقد سبتم الصندوق النقدي، الذي لا يحترق! أجابه صوت نسائي من الأسفل:

- قطاع طرق!!

كان كوروتكوف أول من اندفع خارجاً من الأبواب الضخمة إلى الخارج وقد سبق القبة الأسطوانية، والشمعدان. استشقت كمية كبيرة من الهواء الساخن وطار في الشارع. الديك الأبيض توارى داخل الأرض تاركاً رائحة كبريتية نفاذة، المجنحة السوداء هبطت من الهواء وعدت إلى حوار كوروتكوف وهي تصيح بصوت حاد ممطوط:

- إنهم يضربون أعضاء الجمعية أيها الرفاق!

كان المارة يتدافعون في اتجاهات مختلفة عن طريق كوروتكوف، ويزحفون من تحت البوابات الحديدية. وراحت صفرات قصيرة تصدح وتصمت.

أحد ما أخذ يعول ويولول، وانطلقت صيحات مبسوطة مضطربة تقول: «قبض عليه»، ستائر معدنية أنزلت مصدرة صريراً مزعجاً. رجل أعرج راح يردد جالساً على سكة التراموي:

- بدأت!! تطايرت الطلقات النارية الآن خلف كوروتكوف، متتالية بكثافة ومدوية بجلجل كأصوات مفترقات زينة شجرة الميلاد. كانت الرصاصات تأتيه مرة من الجانبين ومرة من الأعلى، بينما انطلق هو مزمجراً مثل كير حلك محاولاً الوصول

إلى المبنى الضخم ذي الأحد عشر طابقاً. الذي يطل جانبه على الشارع العريض. أما
فِساؤه فعلى زقاق ضيق. على زاوية البناء نفسه عُلقت لوحة زجاجية كتب
عليها «RESTORAN IPIVO» وتُشع على شكل نجمة، وثمة حوزي كهل ترجل من
مقعد عربته إلى أرض الشارع وقد ارتسم على وجهه تعبير يدل على الفتور
والارتخاء، وكان يردد:

- يا سلام! ما بكم أيها الأخوة من تطاردون؟

اندفع شخص من زقاق جانبي وحاول أن يمسك بكوروتكوف من ذيل معطفه،
فانقطع ذيل المعطف وبقي في يده. اتمطف كوروتكوف خلف الزاوية، وطار عدة
أمتار، ليدخل فضاء البهو الزجاجي. وثب فتى يرتدي حلة رسمية ذات شرائط و
أزرار ملصبة من قرب المصعد وقال باكياً:

- أدخل يا عم، واجلس، لكن لا تضرب اليتيم!

اندس كوروتكوف داخل صندوق المصعد وجلس على المقعد الأخضر مقابل
كوروتكوف الآخر، وتَنَفَسَ مثل سمكة على الرمل. اندس الفتى خلفه وهو ينشج،
أغلق الباب، وتمسك بالحبيل، انطلق المصعد إلى أعلى، في هذه اللحظة دَوَّتْ
أصوات طلقات نارية في البهو الزجاجي، في الأسفل، وأخذت الأبواب الزجاجية
تدور. كان المصعد يرتفع إلى أعلى بهدوء وغشيان، وقد هُذِرَ روع الفتى، الذي مسح
أنفه بيده، بينما كانت الأخرى تلتف على الحبيل.

سأل الفتى بفضول وهو يحثّق بكوروتكوف المنهك:

- هل سرقت نقوداً أيها العم؟

أجاب كوروتكوف وهو يأخذ نفساً عميقاً:

- إننا نهاجم.. كل سنو، وما هو يبدأ الهجوم المعاكس.

- الأفضل لك أيها العم أن تصعد إلى أعلى البناء، إلى غرفة البلياردو - نصحه

الفتى - هناك يمكن أن تُمتَرَسَ، ولا سيما لو كان معك مسدس.

- هيا إلى الأعلى - وافق كوروتكوف.

دقيقة وتوقف المصعد بسلاسة، فتح الفتى الأبواب، ونشق بأنفه قائلاً:

- أخرج أيها العم، واصعد إلى السطح.

قفز كوروتكوف، و أخذ يتلفت حوله و يُنصت من الأسفل بدأ الضجيج يتزايد ومن الجهة الجانبية وصلته أصوات نقرات كرات عظمية، خلف زجاج قاعة البلياردو، وترامت له وجوه قلقة، قفز الفتى عائداً إلى المصعد، أغلق أبوابه على نفسه وهبط من جديد.

تردد كوروتكوف للمحظة وهو ينظر نظرة نسر، ثم هتف كما لو كان في ساحة معركة:

«إلى الأمام» دخل صالة البلياردو، امتدت أمامه ساحات خضراء، فوّهت نورات بيضاء لامعة، وأمامها وجوه شاحبة. دوى في الأسفل، في مكان قريب، صوت طلقة، ومن مكان ما اندفع صوت تحطم زجاج وتناثره رمى اللاعبر عصي البلياردو الواحد تلو الآخر، وكأنهم تلقوا إشارة واضحة. اندفعوا يتخطون نحو الأبواب الجانبية.

أسرع كوروتكوف يوحد الباب الرئيسي بالمزلاج. ثم أقفل بقوة باب المدخل الزجاجي الذي يفضي من السلم إلى صالة البلياردو. خلال لحظة تسليح بكرات البلياردو. ثوان وتراعى لكوروتكوف أول رأس ينتصب بجانب المصعد، خلف الزجاج. طارت كرة من يد كوروتكوف صافرة في الهواء، ومخترة الزجاج، فاختفى الرأس مباشرة. وومض مكانه ضوء شاحب، ثم ارتفع رأس ثان، وبعده ثالث.

وتطايرت الكرات الواحدة تلو الأخرى وتحطم زجاج الحائز تماماً، وكجواب على قرع كرات البلياردو والزجاج المحطم الذي غطى السلم دوى صوت زخات من الرصاص متتابعة كدرازات آلة منجر للمخاطة، فاهتز المبنى كله، وانحفر خط طويل في الزجاج و الإطارات في الطابق العلوي، كما لو تم ذلك بسكين، سحابة من إسمنت الطينة التي كانت تتطاير كالبودرة وغطت أرجاء صالة البلياردو.

أدرك كوروتكوف أن ليس بإمكانه الصمود في موقعه هذا. غطى رأسه بيده حامياً رأسه وركل برجله الجدار الزجاجي الثالث الذي بدت خلفه طبقة منبسطة من الإسفلت على سطح فسيح. هوى الجدار الزجاجي وتناثر. تمكن كوروتكوف تحت أزيز الرصاص أن يرمي على السطح خمس كرات، تدرجت على الإسفلت مثل

الرؤوس المقطوعة قفز خلفها في الوقت المناسب، لأن زخات رصاص من الرشاش انخفضت قليلاً واختارت المكان الذي كان يقف عليه. وتعالى صوت مشوش:

- استسلم!

انفتحت أمام كوروتكوف مباشرة سماء شاحبة، شمسٌ غشة فوق رأسه. ونسيم وإسفلت جامد. المدينة في الأسفل و في الداخل كانت تنذر بعويل هادئ ومضطرب قفز كوروتكوف على السطح الإسفلتي، ومسح المكان حوله، اختطف ثلاث كرات، تسلق الجدار ونظر إلى الأسفل، تجمّد قلبه. انكشفت أمامه أسقف بيوت بدت صغيرة ومفلطحة، والساحة التي تزحف فوقها التراموايات، والناس. 'يرسلوا بحجم الخنافس، ولاحظ أجساماً رمادية اللون تراقص مجهة إلى المدخل من خلال شق الزقاق، وخلف تلك الأجسام لعبة شيلة مزينة برؤوس ذهبية لأمعة.

- لقد حاصروني! انفجر كوروتكوف - رجال الإطفاء!

بعد أن اعتلى الجدار رمى كوروتكوف ثلاث كرات الواحدة تلو الأخرى، صعدت الكرات في البداية، ثم رست دوساً، وهوب إلى الأسفل. تدون كوروتكوف ثلاث كرات أخرى وصعد الجدار من جديد ليرى بها دوماً. لمبت بلون فضي، ثم تحولت وهي تسقط إلى الأسفل سرداء، ثم التفت من حديد واحتفت. نهياً لكوروتكوف أن 'الخماس' هرعوا مضطربين إلى الساحة. في تغمرها الشمس. انحنى كوروتكوف كي يلتقط دفعة أخرى من الذخيرة، لكن صوت لم يسعفه، بدأ بشر في قاعة البلياردو يصدرون قرقعة وأصوات تكسر الزجاج، لقد تناثروا في المكان مثل حب البازيلاء، وما هم يتسلقون السطح. تطايرت قبعات رمادية، ثم معاطف رمادية. ومن خلال الزجاج العلوي ودون أن يلمس الأرض طار العجوز ذو الكنزة نصف الصوفية اللماعة، ثم انهار الجدار تماماً، وانزلق بشكل رهيب على عجلات كلسونير الحليق وبين يديه بنقلية قديمة

- سَلَم نفسك! - انطلقت أصوات من الأمام والحلف والأعلى، وغطى عليها

جميعاً صوت عميق مدوي لا يحتمل، كصوت ارتطام قدر نحاسي!

- طبعاً - صباح كوروتكوف بصوت ضعيف

- طبعاً، خسرت المعركة.. تا...تا...تا

وغنى على شفتيه بوق الانسحاب.

تفجرت في روحه شجاعة الموت. صعد كوروتكوف عمود الجدار، محاولاً التثبيت به والتوازن. تآرجح عليه. انتصب فجأة بقامته المديدة، صاح:
- الموت ولا العار!

كان ملاحقوه على بعد خطوتين منه، شاهد كوروتكوف الأيدي الممدودة نحوه. وكتلة اللهب التي خرجت من فم كلسونير باتجاهه. لجة الشمس أوحت لكوروتكوف بما جعل روحه تتوثب وتمتلي، أطلق صرخة نصر حادة وقفز طائراً إلى الأعلى، وللحظة انقطع تنفسه. بشكل غير واضح، غير واضح ابداً شاهد شهاباً بثقوب سوداء، كأنه ناتج عن انفجار ما، طار محاذياً له إلى أعلى، ثم شاهد بشكل واضح جداً كيف أن الشهاب سقط إلى الأسفل، أما هو نفسه فقد واصل ارتفاعه إلى أعلى إلى الشق الضيق من الزقاق، الذي انضح أنه فوقه. ثم اصطدمت الشمس الدموية برأسه محدثة دويماً، وما عاد يشاهد شيئاً بعد ذلك. ■

ARCHIVE

قصص المانيك

زيغفريد لنتس

ت: د. نبيل الحفار

يعد زيغفريد لنتس، منذ مدة طويلة، واحداً من أهم الأدباء الألمان سواء في مرحلة أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية أم في الأدب المعاصر.

ولد زيغفريد لنتس في 17. 3. 1926 في بلدة ليك Lyck في منطقة البحيرات المازورية في بروسيا الشرقية (بولونيا حالياً). بعد الإفراج عنه من المعتقل الإنكليزي لأسرى الحرب الألمان ذهب إلى هامبورغ حيث درس في جامعتها الفلسفة والأدب الإنكليزي وتاريخ الأدب الألماني، وعمل بين 1950 - 1951 محرراً في جريدة «العالم» ففرغ بعدها للكتابة الأدبية في هامبورغ. ومع روايته الأولى «كانت الصقور في الجو» نجح الكاتب في كسب النقد والقراء إلى صفه. وحتى اليوم ما زال أدب لنتس يتميز بربط المصائر الإنسانية بالقضايا الاجتماعية الرائعة، من دون إغفال حاجات دوائر واسعة من القراء على الرغم من طموحاته الأدبية الجلية.

تحمل معظم أعمال لنتس طابعاً نقدياً (كما في روايته «رجل في التيار» 1957 أو «خبز وألعاب» 1959 التي تعد من الروايات الألمانية القليلة الناجحة التي تناولت موضوعاً من عالم الرياضة). بما في ذلك المرحلة النازية خلال الرايخ الثالث. وتعد رواية «ساعة ألمانيا» من أهم نجاحاته حتى على الصعيد العالمي، يسرد فيها الشاب زيغي يس

قصة والده، وهو شرطي من شمالي ألمانيا، اعتبر واجبه الحياتي خلال المرحلة النازية مراقبة صديقه نازون الذي منعه السلطة من ممارسة الرسم. وتعتبر هذه الرواية حتى اليوم بمنزلة الفضح الأعمق تأثيراً لمفهوم الواجب القلر تجاه السلطة، وقهمت من قبل كثيرين كمعالجة فنية تحرر الإنسان من قيود هذا المفهوم السائد.

بعد «ساحة ألمانيا» تالتت الروايات الكبرى: «القدوة» 1973، «متحف الوطن» 1978، «الخسارة» 1981، «ساحة التدريب» 1985، «المصيان» 1994، والتي رفعت لنتس إلى مصاف كبار الروائيين الألمان المعاصرين مثل هاينريش بل وغوتترغراس ومارتين فالنر. يشمل إبداع لنتس الأدبي جميع الأجناس الأدبية، فقد كتب للمسرح «عصر الأبرياء» 1961 وللإفاعة مسرحية «تفتيش البيت» 1967، ومقالات جمعت ونشرت عام 2001 بعنوان «كهنات حول مستقبل الأدب». ويعد لنتس في نظر كثيرين من القراء أحد معلمي القصة القصيرة ولا سيما في مجموعات ذات الطابع الساخر مثل «فريق مثل زليخة» 1955، و«حكايات ليمن» 1964، أو «روح ميرابل» 1975.

ترجمت أعمال لنتس في ثلاثين بلداً إلى اثنتين وعشرين لغة، وقد بلغ مجموع طبعاتها ما يقارب 20 مليون نسخة. وقد حصل الكاتب على كثير من التكريمات والجوائز على أعماله الأدبية منها: جائزة غرهارت هابتمان، وجائزة توماس من، وجائزة السلام لتجارة الكتب الألمانية، وجائزة بفاريا الأدبية، وجائزة غوته من مدينة فرانكفورت على الماين، إضافة إلى اعتباره منذ 2012. 2004 مواطناً شرف في ولاية شلنرفلغ - هولشتاين. وقد ركزت هذه الجوائز على فراهة أدب لنتس وأبرزت دور التزامه الذي لا يتزعزع على الصعيد السياسي الاجتماعي الاقتصادي.

(1)

المرشد النفسي

الحقوني بمكتب فنتسل فينكو المرشد النفسي في مجلتنا معاوناً له. لم يسبق لي أن عملت لإنسان كما لفنتسل فينكو. شعره قصير أسود، عيناه توحيان بالتأمل العميق، وفمه وابتسامته الدائمة تشعرانك بالطيبة، وعلى وجهه كله الأشبه بالعجينة يسود تعبير غامض بالطيبة، وبهذه الطيبة كان يمارس عمله. بصبر يرافقه مشروب الجن والطيبة كان يقرأ آلاف الرسائل التي كان يحملها المراسل لاهناً إلى مكتبه: رسائل المهمومين والوحيدين والباحثين عن النصيح. لا يمكن لأحد أن يقدّر وزن الرسائل، الوزن الحزيب للرسائل التي يوجهها القراء إلى فنتسل فينكو. كانوا يكتبون نه عن كل همومهم ومشاكلهم ليسوس منها رغب رعاتهم، وكان دائماً جاهزاً بصبره. كان يعرف كيف يجيب على سبلة لا أصدفاه لها، وكيف يواسي ربة بيت يأكل زوجها ليلاً من البراد ويفر من دون مراجعة ما إذا كان على الإنسان أن يتزوج حبيبة شبيهة لم يسبق لقارئ طرح عليه سؤالاً أن يخرج خاوي الوفاض، كالسكرتيرة غير المتأكدة مما إذا كان يجوز أن يوصلها رئيسها سيارته إلى بيتها؛ وكالشاب الذي لم يرفع حمواه الكلفة معه أثناء مخاطبته حتى الآن وكالأرملة التي منعته ابنتها الطمرحة والعيلة من تناول الكريمة، جميعهم دون استثناء كانوا يحصلون منه على مواساة شخصية إضافة إلى النصيح. لم يكن ثمة ما يفوت فنتسل فينكو أو يغض النظر عنه: كان قادراً على اتخاذ القرارات بشأن كل ما يوجد تحت الشمس أو على تقديم المواساة أو تهدئة الحواطر. كان يجمع ما بين الأواصر المتفرقة ويبعد الهموم الضاغطة، ويضيف البشاشة في أجوبته إلى الرسائل التي تفقر إليها. وحين يمجز الجميع عن تقديم النصيح كان فنتسل فينكو يتقدم به معتمداً على الحبر والجس والطسة.

لقد سُمع لي بمساعدته، أنا وسكرتيرتنا إلزا كوسولايتز كنا ننظر إليه بإعجاب وهو يسحب إلى غرفته صندوق الرسائل المحزومة بالخيطان، ثم وهو يركع ليفك الخيطان، فيما وجهه الطيب محني بعمق، غارقاً في الأحلام فوق محتواها. كان الإعجاب أقل ما يمكن أن نظهره تجاهه. عندما كان يلقي علينا التحية كنا نشعر بسعادة دافئة، ويفرح حار عندما يطلبنا إليه.

منذ اليوم الأول لعملي معه طلبني إليه، دعاني للجلوس بكل احترام، عرض علي مشروب الجن في فتجان الشاي وتفحصني مطولاً بطيئه الغامضة: «اسمع أيها الفتى» قال فجأة. «نعم» أجبت.

«سأكلفك بمشوار من أجلي أيها الفتى. يمكنك الذهاب مشياً، فالمكان ليس بعيداً. لن تفعل شيئاً سوى تسليم رسالة إلى مسكني القديم.» «سرور» قلت «بكل سرور».

«أعطاني الرسالة وانطلقت - كانت سواتي الأولى في تعلم المهنة صعبة. ومن دون تلكو بحث عن الشارع ثم عن الباء الذي كان فيلا هادئة وكثيرة حيث سكن فتسل فيتكو سابقاً. صغطت الجرس، انتظرت ثم صعدته مرة ثانية، فتناهى إلي صوت خطوات خفيفة مترددة، ثم سمعت صوت سحب سلسلة الأمان وفتح الباب بحذر. وقفت في الفتحة امرأة عجوز نحيلة، وعلى وجهها الأشبه بوجه عصفور صغير بنا الاستياء من مشقة نزول الدرج، سألتني عن سبب الإزعاج: «رسالة»، قلت.

نظرت إلي بدهشة.

«رسالة من السيد فيتكو».

مدت يدها، أخذت الرسالة بسرعة، مزقت الغلاف وبدأت تقرأ. ورغم أن وجهها كان منكساً رأيت عليه تعبير ازدراء واضح واحتقار وقور وحقد نبيل: لم تنه قراءة الرسالة. رفعت رأسها، كوّرت الرسالة في يدي وقالت: «خذ. كان بوسع هذا المتشرد أن يوفر على نفسه إعلان الإخلاء، فقد طردناه مسبقاً».

نظرت إليها مبهوتاً، ويرعب العاجز قلت لها:

«لكن هذه الرسالة من فتسل فيتكو».

«رأيت ذلك»، قالت وتابعت «ووجدت سعداء لأنه قد اختفى من هذه النار». أغلقت الباب. سمعت خطواتها الخفيفة المترددة وسمعت باباً يصفق في الدار. استدوت على عقي حائراً وعدت إلى مكتب المجلة. أعطيت الرسالة للفنسل فيتكو، ابتسم عندما أمسكها بيده، ابتسم بكل غموض طيبته ثم ملسها أخيراً بالمسطرة بعناية ووضعها في جيبه العلوي، فرسائل المهمومين أكثر أهمية ولا يجوز أن تنتظر. كان قد جمع بعضها أمامه وطلب إلزام كرسولات وأملى عليها أجوبة عموده في المجلة: كيف على المرأة أن تتصرف في حال خيانة الزوج، كيف يمكن لفنسة شابة أن تعزي نفسها عن ولادتها بقدمين كبيرتين، ما هي الأمور الممكن القيام بها لمواجهة جثة مستطيرة. أصفينا إلى صوت إملانه الناعم، وأمعنا التفكير بطريقته في إثارة العالم وتحقيق الرغبات الجوهرية. بعينين مغمضتين وهو يرتشم الحن من فجان الشاي كان يملئ النصيحة تلو الأخرى من أجل خير المعسر.

وبعد أن نضع بكل ما عده من موااة وإرشاد طلبي إليه ثانية. «يا فتى» قال، «بإمكانك أن تؤدي لي خدمة هاء هاتين العلبتين لابني، فيهما ألعاب، أشياء صغيرة تحلب الفرح: بإمكانك إيصالهما إليه». «سرور» قلته «بكل سرور».

«صغيري يقيم في السكن الداخلي في الضاحية»، قال وتابع: «يمكنك أخذ القطار إلى هناك وسأدفع لك المال بعدئذ». «سأسافر إلى الضاحية بكل سرور»، قلته.

ركز عيني علي، نظر إلي بحب وتأمل، ناولني العلبتين وصرفني. بانشرح ركب القطار إلى الضاحية المحاطة بالغابات، حيث يقع السكن الداخلي على منحدر هضبة عالية تطل على النهر: رأيت أمامي يتلألاً بالبياض محاطاً بسور. اقتربت منه على طريق مفروشة بالحصى، تجاوزت غرفة البواب، عبرت شرفة الاستراحة حيث انتشر التلاميذ معرضين أجسامهم للشمس، إلى أن وصلت إلى غرفة الشؤون الإدارية. سلمت العلبتين إلى رجل أعرج يرتدي ثياباً جيدة فأخبرني بأنه سيعمل على إيصالهما فوراً إلى ابن فتسل فيتكو مباشرة: اطمأنت وغادرت الغرفة. ولم أكد أبلغ غرفة البواب ذات الجدار الزجاجي حتى لحق بي فتى مضطرب مقترباً

بخطوات سريعة والعلبتان تحت إيطيه. كان أشقر الشعر، سد الطريق أمامي بلزاعيه، مد إلي العلبتين وقال:

«عاك، خذ أعدهما إليه»

«لكنهما من أجلك»، قلت مؤنباً: «من أيك»

«لهذا تحديداً»، قال: «ارهما في وجهه، لا أريد شيئاً منه. وعليه أن لا يزورني هنا بعد الآن»

هل اسم عائلتك فينكو؟ سألته.

«نعم»، قال وتابع: «للأسف. أعد له هذه الأشياء»

أخذت منه العلبتين متردداً، بقيت واقفاً أنظر إلى الصبي الذي اختفى بسرعة، بل بسرعة كبيرة من دون أن يلتفت إلى الوراثة. أردت هذه المرة أن أنفذ مهمتي، لم أرغب أن يخيب أمل فتسل فينكو، ولهذا سلمت العلبتين للبواب الذي وعدني بإيصالهما إلى المرسل إليه.

تمكنت بهذه الطريقة من أن أوفر على فتسل فينكو ألم الشعور بالرفض، فلن يحتاج للانشغال به ويبقى متفرغاً لرسائل المهومين الذين لديه لهم جميعهم ما يقوله وما ينصحهم به.

وبالصبر والجن والطيبة الغامضة كان بغرف الحكمة المفيدة من بثر روحه الذي لم ينضب، مما زود فتسل فينكو بالصبح المحفّف للآلام لكل ما يصله من رسائل، مثل: ما إذا كان على كل من الزوجين أن يمضي إجازته وحدهما وما إذا كان يجوز تصغير فم كبير بالمكياج، وما إذا كان على المرأة أن تكون متساهلة أم تقطع رأس القط من ليلة العرس: جميع أسئلة العصر الجوهري كانت حلولها متوافرة عند فتسل فينكو مرشدنا النفسي. كان يحق لكل من يتوجه إليه أن يأمل بأن فينكو سينضح بكل ما فيه إشارة للآخرين.

أما أنا فلم تسنح لي الفرصة إلا لأن أنصح من أجله: فكنت سعيداً بحمل الرسائل إلى مكتبه، وأشتري له الجن بكل سرور وأغسل الفناجين المستخدمة، وعندما كان يطلب مني إيصال رسائله الخاصة كنت أنفذ المهمات بكل طموح. فكما كان يضحى من أجل الآخرين كنت أضحي من أجله.

ولهذا لم أشعر بغم عندما رجاني ذات يوم بعد انتهاء الدوام أن أسلم رسالة إلى حانة، بل خطوت على الطريق سعيداً. كانت الحانة في قبو عمارة واسع وخالٍ،

بأرضية إسمنتية وطاولات مفروكة بورق الزجاج. لم يكن في الحانة أحد غيري، تقدمت إلى البار الملئ وانتظرت، تجشأت، وعندما لم يأت أحد قرعت كأسين ببعضهما، عندما ظهرت من وراء ستارة بنية اللون امرأة جميلة ومتعبة بظلال حادة تحت عينيها. توجهت بمزرها الأبيض إلى وراء البار ورفعت يدها إلى صندوق البيرة، لكنني أشرت إليها أن لا.

ناولتها الرسالة قائلاً: «لك».

تناولت الرسالة، قريتها من مصدر النور وقرأت اسم المرسل، وفجأة تجمد وجهها وتبدت عليه مראה قديمة، مزقت الرسالة من دون أن تقرأها ووضعت المزق في جيب مزرها.

«أنا آسف» قلت بصورة عفوية.

«لا بأس» قالت وتابعت: «الأمر سيمضي، بل لقد مضى.» وتفرغرت عيناها المكنودتان بالدمع.

«أيمكنني أن أفعل شيئاً؟» سألتها.

هزت رأسها نقياً.

«لا»، قالت: «لم يعد بالإمكان فعل أي شيء، فقد انتهى كل شيء.» أخبر زوجي بأنني قدمت طلب الطلاق. لا تخبره بذلك.

«أنا أعلم» قلته.

«يوسفني ذلك»، قالت واستدارت ببطء ويدها في جيب مزرها، توجهت نحو الستارة البنية وسحبها جانباً، رأيت كتبها ترتجفان.

غادرت الحانة يهدوء وصعدت الدرجات الإسمنتية النظيفة، كان الطقس في الخارج عاصفاً وبدأت أشعر بالبرد. مشيت باتجاه مكتب المجلة. كان الطابق العلوي لا يزال مضاء، ففتسل فيتكو كان ينتظرنني، إذ أراد الحصول على الجواب مساء هذا اليوم. عندما دخلت عليه كان جالساً أمام كومة من الرسائل وفتجان جن، والنظرة الأولى التي واجهتني عند دخولي كانت حادة وقاسية، قاسية للدرجة أنني ارتعبت، ولكن سرعان ما اختفى عن وجهه هذا التعبير لتغطي الطيبة مكانه، الطيبة الغامضة التي كان ينصح عبرها جميع المهمومين في العالم ويساعدهم.

«ما الأمر يا فتى»، سألتني: «ما الذي جرى لك؟»

«أظن لا شيء» قلته.

«هل سلمت الرسالة؟»

«نعم، أجبت.»

«وهل أحضرت لي شيئاً معك؟»

«الطلاق»، قلت: «لقد قدمت زوجتك طلب الطلاق.»

برق في عينيه بسرعة نوع من الرضا، أو تنهيدة ارتياح، لكنه سرعان ما ضبط نفسه، أشار إلى كومة الرسائل أمامه وقال بلطف:

«إنها ما تزال تنتظرنني يا فتى. جميعهم ينتظرون أن أقول لهم شيئاً. هناك كثير من الناس بحاجة إلى مساعدة، ولا أستطيع أن أخذلهم.»

وغرق عميقاً وحالماً في دراسة الرسائل، أما أنا فقد غادرت. نزلت الدرج بهدوء وأنا أفكر بالغد، وانتابني شعور كمن سقط بوجهه في كومة رماد...



(2)

تلك الليلة في الفندق

أخذ المناوب الليلي في الفندق يمر برأس أصبعه ذي الظفر المقروص على السجل وهو يرفع كتفيه متأسفاً، ملتفتاً بجذعه نحو اليسار بحيث كان قماش بذته الرسمية ينشد تحت إبطه بصورة خطيرة.

«هذه هي الإمكانية الوحيدة»، قال وتابع: «ففي مثل هذا الوقت المتأخر لن تحصل على غرفة منفردة في أي مكان. أنت حر طبعاً أن تسأل في فنادق أخرى، لكنني أقول لك منذ الآن إنك عندما تعود إلينا خاوي الوفاض، لن يكون بوسعنا خدمتك. فالسرير الفارغ في الغرفة المزدوجة والذي لا تريد قبوله - لا أدري لأية أسباب - سيكون قد شغله رجل حتمياً آخر.»

«طيب»، قال شغام وتابع: «سأخذ السرير. ولكن، أرجو أن تفهمني، أرغب في معرفة شريك في الغرفة؟ ليس حلواً، بالتأكيد لا، فليس لدي ما أخاف عليه. هل شريك موجود؟ يمكنني أن أقول شريك عمن سأقصي معه الليلة أليس كذلك؟»

«نعم، إنه موجود ونائم.»

«نائم»، كرر شغام. طلب استمارة التسجيل، ملأها، ناولها للمناوب الليلي ثم صعد. تباطأت خطوات شغام لا إرادياً عندما اقترب من باب الغرفة التي تحمل الرقم الذي ذكر له. قطع تنفسه على أمل سماع أصوات قد تصدر عن الغريب في الداخل، ثم انحنى باتجاه ثقب المفتاح. كانت الغرفة معتمة. وفي تلك اللحظة سمع خطوات تصعد الدرج، وكان لا بد له من أن يتصرف. بوسعه مثلاً أن يغادر كمن تاه بين الدعايز. والحل الآخر هو أن يدخل الغرفة التي أجاز له دخولها والتي ينام رجل في أحد سريرها.

أغلق شغام باب الغرفة ورامه قفله ثانية ويبحث بكفه عن مفتاح النور، لكنه توقف فجأة، إذ سمع صوتاً إلى جانبه، فاستتج أن السريرين بقربه مباشرة. كان الصوت عميقاً وحازماً.

«قف! لا تشعل النور. رجاء من أجلي اترك الغرفة معتمة». «هل كنت بانتظاري؟» سأل شقام مرعوباً؛ ولم يتلق جواباً عن سؤاله. وبدلاً من ذلك قال له القريبه

«لا تتعثر بعكازي، واحذر أن تقع فوق حقيبتني المنتصبه في وسط الغرفة تقريباً. سأرشدك حتماً إلى سريرك: امشي ثلاث خطوات إلى جانب الجدار ثم انعطف نحو اليسار وامشي ثلاث خطوات أخرى، وعندها ستلامس عارضة السرير». انصاع شقام: وصل إلى سريره، خلع ثيابه واتسل تحت الغطاء. كان يسمع تنفس الآخر وشعر بأنه لن ينام من فوره.

وبعد برهة قال متردداً: «بالمناسبة، اسمي شقام».

«أها». قال الآخر.

«نعم».

«هل أتيت لتحضر مؤتمراً؟»

«لا. وأنت؟»

«لا».

«لتجارة؟»

«لا، لا علاقة لي بالموضوع».

«ربما كان سبب قدومي إلى المدينة هو الأغرب بين سائر الناس» قال شقام. سمعت من المحطة المجاورة حركة قطار، فارتجت الأرض واهتز السريران اللذان ينام فيهما الرجلان.

«أجئت إلى المدينة كي تنتحر؟» سأله الآخر.

«لا»، أجاب شقام «هل يبدو علي ذلك؟»

«لا أعرف كيف تبدو، فالغرفة معتمة» قال الآخر.

وبصوت فرح يشوبه الخوف شرح شقام قائلاً: «أعوذ بالله. عندي ابن، يا سيد...»

«لكن الآخر لم يذكر اسمه»، ولذ مسكين، ويسيه سافرت إلى المدينة».

«هل هو في المستشفى؟»

«ولماذا؟ إنه في صحة جيدة قد يكون شاحباً قليلاً، ممكن، لكنه عدا ذلك في

تمام الصحة. أردت أن أخبرك عن سبب وجودي أنا هنا، عندك في هذه الغرفة. وكما

ذكرت، الأمر مرتبط بابني الصغير، فهو بالغ الحساسية مثل زهرة الست المستحية التي تنغلق على نفسها لمجرد سقوط ظل عليها.

«إذن، فهو في المستشفى»

«لا، صاح شغام، قلت لك إنه صحيح البنية من جميع النواحي. لكنه معرض للخطر، هذا الصبي الصغير له روح شفاقة، وهي ما يشكل الخطر عليه.»
«ولماذا لا ينتحر؟» سأله الآخر.

«ما هذا الكلام، إنه مجرد صبي غير ناضج بعد في مثل عمره! لماذا تسأل مثل هذا السؤال؟ لا، سبب تعرض ابني للخطر هو كالتالي: كل صباح عندما يذهب إلى المدرسة - وهو بالمناسبة يذهب إليها وحده - عليه كل صباح أن يقف عند الحاجز منتظراً عبور قطار الصباح. يقف الصبي الصغير هناك ويلوح، يلوح بيديه بقوة وودٍ ويأس»
«لماذا بعد؟»

«بعدها، أجاب شغام، «يتابع طريقة إلى المدرسة، وعندما يعود إلى الدار يكون مضطرباً ومرتبكاً، ويبكي أحياناً. لا يكون قادراً على كتابة واجباته المدرسية، ولا يرغب في اللعب ولا في الكلام؛ وقد مضت شهور وهو على هذه الحال، يومياً. وأشعر أنني سأفقد الصبي نتيجة لذلك»
«لوما سبب سلوكه هذا؟»

«اسمع، قال شغام، «الأمر غريبه فالصبي يلوح بيده، وبما أنه ينظر إلى القطار بحزنه، فلا أحد من الركاب يرد على تلويحته بمثلها. وهذا يؤثر في صميم قلبه، بحيث بدأنا - زوجتي وأنا - نخشى عليه كثيراً. إنه يلوح وما من مجيب. لا يمكن طبعاً أن تجبر المسافرين على ذلك، ومن العبث والسخف أن تصدر أوامر بهذا الصدد، ولكن...»

«لأنت يا سيد شغام تريد أن تمتص حزن ابنك بأن تترك قطار الصباح وتلوح لصغيرك؟»

«نعم، قال شغام، نعم»

«بالنسبة إلي، قال الغريب «الأطفال لا يهتمونني في شيء. أنا أمقتهم وأتجنبهم، فبسببهم، إذا توخى المرء الدقة، فقدت زوجتي. لقد ماتت مع الولادة الأولى»

«يوسفني ذلك»، قال شغام ونصب كوعه ليسند رأسه بكفه على الوسادة، غمر جسده دفء لطيف وشعر بأنه أصبح قادراً على النوم الآن.
«ستأخذ القطار باتجاه كورتسباخ أليس كذلك؟» سأله الآخر.
«نعم»

«أليس هناك ما يقلقك في ما أنت مقدم عليه؟ بصراحة: ألا تخجل من نفسك بأنك تخدع ابنك الصغير؟ فما ستقدم عليه، عليك الاعتراف بذلك، هو خدعة صريحة، عملية غش».

انتفض شغام قائلاً: «كيف تسمح لنفسك بهذا الكلام يا رجل، بل كيف خطر ببالك أساساً؟» ترك رأسه يسقط على الوسادة، سحب الغطاء فوقه، بقي لفترة يدير الأفكار في رأسه إلى أن غفا.

عندما استيقظ صباحاً تبين له أنه في الغرفة وحده. نظر إلى الساعة وارتعب، فحتى انطلاق قطار الصباح، لم يبق أمامه سوى خمس دقائق، ويستحيل أن يلحق به الآن.

وصل إلى داره بعد الظهر محطماً وخائب الأمل، إذ لم يكن بوسعه قضاء ليلة أخرى في المدينة.

فتح ابنته له الباب، وكان سميلاً، بل يطفح فرحاً، رمى نفسه عليه وهو يضرب بقبضتيه على فخذي أبيه صائحاً:

«لقد لُوح لي أحدهم ولفترة طويلة»

«بمكازة؟» سأله شغام.

«نعم بعصا، ثم ربط منديله حول العصا وأبقاها ممدودة من نافذة القطار

إلى أن غابت عن ناظري.» ■

صحراء

حصة منيف

ARCHIVE

«صحراء» هو عنوان للرواية الأشهر للكاتب الفرنسية «لوكليزيو» Le Clezio الذي فاز بجائزة نوبل للأدب. ليست هذه الرواية هي عمله الأخير بل نشرت في عام 1980. وعلى الرغم من أنه كان قد أصدر أعمالاً عديدة قبل ذلك إلا أن رواية «صحراء» هي التي تُبَيِّن له موقفاً مرموقاً في عالم الرواية العالمية ولكن لماذا نتحدث عن هذه الرواية الآن وقد كتبت قبل عشرين عاماً؟

الواقع أن الرواية ترجمت إلى الإنجليزية مؤخراً. وعلى الرغم من أن «لوكليزيو» فاز بأهم جائزة أدبية عالمية إلا أن لم يكن معروفاً إلا للقلة من غير قراء الفرنسية. فهو شخصياً يميل إلى الاعتزال ويعيش حياته متنقلاً بين بلدان عديدة ويركز في أعماله على أقوام حاربتهم وهشتهم الحضارة الغربية الحديثة. نشر «صحراء» بالإنجليزية قوبل باهتمام يصل إلى درجة الدهشة لدى النقاد في الولايات المتحدة. وفي هذا النطاق نشرت صحيفة «نيويورك تايمز» في

ملحقها الأسبوعي لآخر الإصدارات مقالاً حول الرواية نثرية «إليزابيث هيوز» (Elizabeth Hews) تقول فيه: «كان حضور «لوكليزيو» ضميماً إلى أقصى درجة قبل منحه جائزة نوبل. وقد يذكر القراء، أو لا يذكرون ذلك الشاب الوسيم الذي يحمل جنسيتي فرنسا وجزيرة «موريشيوس»، وهي جزيرة في المحيط الهندي كان لوالديه علاقة وثيقة بها. فقد كانت مستعمرة فرنسية ثم استولت عليها بريطانيا في عام 1810. ولد لوكليزيو في مدينة نيس بجنوب فرنسا في عام 1840. وحين كان في الثامنة من عمره انتقلت العائلة إلى نيجيريا حيث أوفد والده ليعمل طبيباً هناك إبان الحرب العالمية الثانية. نشأ إذن في مجتمعات متعددة وكان يتقن اللغتين الفرنسية والإنجليزية، وتقل في مراحل دراسته بين فرنسا وبريطانيا إلى أن نال درجة الدكتوراه التي تناولت التاريخ العكس للمكسيك. كما درس في جامعات متعددة في كل من بانكوك (عاصمة تايلاند) ومدينة مكسيكو بالإضافة إلى مدن أميركية مثل بوسطن وأوسن ونيويورك وأماكن أخرى كثيرة.

بدأ لوكليزيو يكتب في الفترة التي تلت موجة الوحودية والرواية الحديثة. وقد حاول أن يرتقي بالكلمات فوق المستوى المتدني للغة اليومية، كانت كتاباته الأولى تعالج الأزمة وحالة الاضطراب والفرع التي تسود في المدن الغربية الرئيسية كما تصورها مجموعة القصص القصيرة التي شرها في البداية وتحمل عنوان «الحمى والطوفان». وفي نهاية السبعينيات عاد «لوكليزيو» الذي يعرف بلدان عديدة، كما أسلفنا، عاد لممارسة عادته السابقة وهي السفر لاستلهاام موضوعات جديدة لكتاباته واستكشاف أماكن قصية وحضارات بدائية.

روايته «صحراء» تحوي مشاهد هائلة تصور ثقافية ضائعة في صحراء الشمال الإفريقي يقابلها تصوير لأوروبا من منظور مهاجرين غير مرغوب بهم. الشخصية الأولى في الرواية هي عاملة جزائرية مهاجرة اسمها «لالا» وهي تمثل نقيضاً لبشاعة ووحشية المجتمع الأوروبي.

تقول «إليزابيث هيوز» في مقالها بنيويورك تايمز: يعتبر نشر رواية «صحراء» في الولايات المتحدة حدثاً إذ إنه يقرب أحد أبرز الكتاب الفرنسيين لجمهور

القراء الإنجليزية. فهي رواية غنية، لاذعة، شاعرية، استفزازية تعالج قضايا شاملة ذات أبعاد تاريخية واسعة..

وهي تتميز ببراعة فائقة، ولذا فهي تُظهر بجلاء جوهر قدرات «لو كليزيو»، إذ تعالج قضايا ما تزال قائمة حتى الآن بعد ثلاثين سنة من كتابتها، بما فيها ميراث وانعكاسات العهود الاستعمارية. يجدل الكاتب قصتين تمتدان على مدى القرن العشرين بكامله. فهي تعالج قصة المرحلة الأخيرة من حياة «الطوارق»، وهم المحاربون الصحراويون الذين يطلق عليهم مسمى «الرجال الزرق» حيث عمل الجيش الاستعماري الفرنسي على دفعهم إلى خارج أراضي أجدادهم في شمال إفريقيا كما ساهم في ذلك وما اصطُح على تسميته «بالنظام الجديد». أما القصة الثانية فهي تعالج بالمقابل عذابات الأجيال اللاحقة من سكان هذه الصحراء الذين اصطادتهم المشاريع ومدن الصنّاع والأكرواح في مدد طمجة (في أقصى غرب المغرب العربي) ومرسيليا الفرنسية.

الشخصيات الرئيسية في الرواية هي «نور»، ذلك الفتى قوي البنية الذي يرتحل شمالاً عبر الصحراء العربية في قافلة من قائل من قائل الرّحل، وشابة يتيمة حاملة نحاسية اللون، وهي لالا التي تنحدر من قبائل الطوارق. أصولها هذه تساعد على تحمل مصاعب الحياة التي يعيشها المهاجرون في سبعينيات القرن العشرين.

هنالك شخصيات ثانوية تاريخية مثل «الشيخ محمد العيدين» الذي يقرء شعبه بينما يعتبره الفرنسيون المتعصبون بمثابة شيطان رجيم، وكذلك شخصيات أخرى وكأنها من الحكايات الشعبية مثل «الحارباني»، وهو راعٍ أخرس ولكنه يستطيع التواصل مع الحيوانات، ونعمان الصياد العجوز الذي يروي للبطل «لالا» حكايات تنسم بالحكمة. غير أن القوة المهيمنة في صحراء هي الأرض نفسها. ولهذا فإن خلو العنوان من «أل التمرّيف» يوحي فيما يبدو بأن تلك الأراضي، بصخورها المثلمة، وحرّها اللاهب، وكتبان رمالها التي تتابع دون انقطاع، وموجات مساحة لا نهاية لها، كل هذا ليس مجرد مسرح للأحداث، بل هو مملكة، ملاذ وحالة ذهنية.

تمضي «صحراء» الهويما في سردها، كما تقول هيوز، مبتدئة برحلة متعرجة شاقة عبر الصحراء، وبلغة «لوكليزيو» الخاصة. الوصف دقيق، تفاصيل معاناة الناس، المشاهد المتكررة للسماء، والطيور، والرياح، والنور. موجات طويلة من السرد تستهدف إشباع نهم القارئ والهيمنة عليه وكأنها الموسيقى. والتكرار في السرد متعمد ومتوتر يضفي جواً إيقاعياً. والاستعارات تستهدف التنوع وإثارة الأفكار فهو يقول:

«يمضي الرجال إلى الصحراء وكأنهم سفن تركب البحر، لا يعلم أحد متى يعودون». لوكليزيو، كما تقول هيوز، يكتب عن بشر قريبين من الأرض والبحر، وكل قصصهم تنبع منها. والرواية تحكي بدورها ملحمة فسيحة تتغنى بالطبيعة وقوتها التي تمد سكان الأرض بأسباب الحياة. العلاقة بين الأرض وكل مخلوقاتهما، من بشر ونبات وحيوانات وحشرات طلّت هي الموضوع المفضل لدى «لوكليزيو» في جميع أعماله. «لألا» طلة الرواية تهرب من حقائق حياتها القاسية كمهاجرة إلى فرنسا لتسكن العالم الصوفي لأحداها الطوارق، عالم تغذيه صور من الرياح المدوّمة والرمال المتألقة. وتواصلها مع «السرا» روح المحارب من الطوارق إنما هو عبارة عن حلم يأتيها من بعيد، لمعان الصحراء في عيني «لألا» إنما يفسّر نجاحها كعارضة أزياء عالمية تحمل اسم «حواء» - عمل ما تلبث أن تهجره إلى غير رجعة على الرغم من نجاحها لتعود إلى حيّها في مدينة طنجة المغربية حيث تنجب طفلها.

لوكليزيو رواية استثنائية للحكايات، كما تقول هيوز، قد يعتبر صعباً وغير قابل للتصنيف. ألف ما يزيد عن أربعين كتاباً منها القصصية والسردية، شكلتها جميعاً جذوره المختلطة وتجوّاله في بقاع مختلفة من الكرة الأرضية. فقد ولد، كما ذكرنا، في فرنسا لأبوين ينتميان لعائلة عاشت منذ أجيال في جزيرة موريشيوس في المحيط الهندي. وترعرع وهو يفكر على الدوام بأن هنالك موقعاً آخر يجسّد ما يمكن أن يعتبره وطناً له. وهو يكتب من تجربة، بناءً على مشاهداته الشخصية دون أن يحاول توجيه رسالة معينة كما فعل الأدبيان الوجوديان الفرنسيان «ألبيير كامو» و«جان بول سارتر». وحينما نقرأ رواية

«صحراء» فإننا نتذكر «كامو» على الفور. فالوصف الغنائي للصحراء والبحر وصلابة الناس الفقراء، كما يجده القارئ في رواية «صحراء» يذكره، أي القارئ، فوراً بكامو الذي كان قد فاز بجائزة نوبل قبل «لوكليزيو» بنصف قرن، كما يذكر بموقف كامو من الاستعمار والإرث الثقافي للجزائر. وشأن كامو كذلك فإن لوكليزيو يكتب استناداً إلى تجربته الخاصة وإلى ما يسميه «تناقض التجربة». ويقصد لوكليزيو بذلك التي واجهها كامو خلال حرب استقلال الجزائر حينما وجد نفسه غير قادر على الاختيار بين إيمانه بعدالة استقلال الجزائر وحبه لوطنه الأصلي، فرنسا. أما بالنسبة للوكليزيو فإن مأساة الجزائر، وذكرياته حول مجموعات السجناء الموثقين معاً بالسلاسل وهم يستخدمون لبناء حوض للسباحة في نيجيريا، وفترة السنوات الأربع التي عاشها مع قبائل «الأمبير» من الهنود الحمر في بنما، كل هذه إنما تكسر وراء مواقع المتعاطفة مع بلدان العالم الثالث، وتقفصه لشخصيات «الرجال الرق» (الطوارق) ولثقافات الوطنية للشعوب المحلية إن ما يكتبه هو، في الواقع، خلاصة الصور والانطباعات الذهنية التي جمعها من كل مكان. وكما قال في إحدى مقالاته: «كتبي هي أكثر ما يشبهني».

<http://Archiveteuta.Sakart.com>

تقول إليزابيث هير إن لدى «لوكليزيو» عنصراً تبشيراً إلى جانب عنصر التمرد، فهو يحاول أن يتغلب من قيود القصّ واللغة ليصور عالماً أوسع. وكما وصفته شهادة هيئة جائزة نوبل فإنه يحاول استكشاف إنسانية تتجاوز الحضارة القائمة حالياً. إنه ناقد للحضارة الغربية المعاصرة وعقلايتها، ولذلك الانقسام بين الإنسان والميثولوجيا. إنه يصور الصراع بين الطبيعة وبين المدن الحديثة. يتفجر في «صحراء»، كما تقول الكاتبة، غضب في أسلوب تصوير الكاتب للمناطق المسحوقة في مدينة مرسيليا، وللناس الضائعين الذين حملهم الفقر إلى فرنسا، «أناس ليسوا على قيد الحياة لأنهم لا يتركون أثراً يدل على أنهم وجدوا على ظهر البسيطة».

لوكليزيو الذي يحمل جوازي سفر فرنسا وموريشيوس ويقضي جزءاً من السنة في نيو مكسيكو ينظر إلى نفسه كإنسان منفي أيضاً ولا يجد وطناً له إلا في اللغة الفرنسية، كما تقول هيوز.

تظهر في كتابات «لوكليزيو» إذن تأثيرات واضحة وبارزة لثقافة الهنود الحمر حيث أقام لفترة طويلة في المكسيك وأميركا الوسطى، فقد غادر المدن باحثاً عن واقع روحي جديد بالنسبة له بين الهنود الحمر. كما قام بترجمة الأعمال الأساسية في إرث الهنود الحمر مما يدل على إعجابه بماضي المكسيك العظيم. ومنذ التسعينيات ينتقل لوكليزيو وزوجته جيمينا بين «أليبيكرك» في ولاية نيو مكسيكو الأميركية، وجزيرة موريشيوس ومدينة نيس الفرنسية. ■

ARCHIVE

أخبار أدبية..

هدى لنتيبا



«تومبوكتو»: مكتبة العرب الصحراوية

عشرات آلاف المخطوطات لا تزال مدفونة في رمال «تومبوكتو»: الحاضرة العربية ذات التاريخ العريق الواقعة على ضفاف نهر النيجر في جمهورية مالي.. وصفها المستشرق الفرنسي فرونيه كاييه في يومياته عام 1830 لتعاد اليوم طباعتها مرفقة بتعليق البروفسور المالي «سالم ولد الحاج».. ألم تجتذب تلك المكتبة الصحراوية: اليونسكو وعشرات العلماء والباحثين الوافدين من أنحاء أوروبا وأمريكا الشمالية لاكتشاف أسرار «تومبوكتو» الدفينة؟

وهناك قرابة 20.000 مخطوطة ورقية وجلدية تختبئ في منازل تلك المدينة المعجزة وقرى ضواحيها.. فقبل خمسة قرون من الآن لم تسمع أوروبا بمكتشفات «غاليليو» عندما كان علماء «تومبوكتو» يرسمون خرائط فلكية ويكتبون فوق ورق مستورد من إيطاليا نصوصاً علمية وأدبية ودينية، إضافة لجلود الخراف وعظام الجمال.. تؤكد مخطوطات «تومبوكتو» أن القارة السمراء كانت تسهم في تطور الثقافة

والعلوم قبل خمسمائة سنة من الآن، وأنها صاحبة إرث مكتوب ومدون، وليست فقط ذات تراث شفهي.. ففي ظل إمبراطورية «السونغاي» التي بسطت نفوذها على منطقة نهر النيجر والصحراء المجاورة عرفت حواضر تلك البقاع عصراً ذهبياً توجته «تومبكتو» بروائعها المدونة في الطب والفيزياء والفلك والقضاء والعلوم الإنسانية: كالفلسفة والأدب العربية.. مما جعلها تنهض في مجالات فكرية وحرفية وصناعية كما يقول «رونه كاييه» قبل أن تعرف أوروبا عصر النهضة.. ففي تلك المدينة اعتلت الفضة القصور لتكسو أجراها، وازدحم أكثر من 25000 طالب علم في جوامعها الجامعة.. أما أشهر أسرها فعملت في صناعة الكتب محلياً وتدوين المعارف والعلوم القادمة من الصين واليونان والهند وبلاد الأندلس؛ حملتها قوافل تجارة الذهب والعاج والفضة.. المزدهرة على ضفاف نهر النيجر آنذاك...

«كافكا في براتن» «إيستر» و«إيفا»

ترقد عدة مخطوطات غير منشورة لصاحبها «فرائر كافكا» في إحدى شقق تل أبيب اليوم.. شقة تملكها امرأة تدعى «إيفا» تمارس مهنة تهريب المخطوطات الأدبية.. لكن كيف وصلت تلك المخطوطات ونسوي وربها ذهباً إلى «إيفاهوف» وتبلغ من السابعة والسبعين؟

ولدت «إيفاهوف» في براغ، وهي ابنة «إيستر» سكرتيرة «ماكس برود» صديق «كافكا» ومنفذ وصية هذا الأخير.. وصية وصلت إلى محاكم برليني وتل أبيب إثر التنازع على ملكيتها قبل انتقالها مع أرشيف «كافكا» إلى «إيستر هوف» علماً أن «فرائز» أوصى صديقه «برود» بتدمير هذا الأرشيف... «ويسل الإسرائيليون جهوداً مضنية لترويج «كافكا» كشاعر وروائي إسرائيلي من الدرجة الأولى، علماً أن صاحب «الفصر» توفي قبل ثمانين سنة من ولادة إسرائيل» يقول «أولريخ رولف» مدير أرشيف الآداب الألمانية في «مارباخ» وتدعى الشمطاء «إيفا» - مضيفة الطيران السابقة في «العال» الإسرائيلية - وقد احتجزت البلدية من شقتها التي تفوح منها رائحة القذارة 90 قطة وأربعة كلاب، علماً أنها لا تزال تحتفظ بأربعين قطة أخرى تنام بالقرب منها تطعمها طعاماً خاصاً - أن تلك المخطوطات من بنات أفكارها ولا

تنتمي لأرشيف «كافكا»... وكانت والدتها «إيستر» باعت عام 1988 مخطوطة رواية: «المحكمة» التي كتبها «كافكا» - بقيمة مليوني دولار لمدينة «مارباغ»، وبطالب الإسرائيليون استرجاعها على الرغم من رفض الطرف الألماني... أما «كافكا» فيعتبره الإسرائيليون بطل الحركة الصهيونية، وأُنقل وزناً من «ثيودور هرتزل» وفلاديمير جابوتسكي» كما يقول «فابريس بليسكين» في تحقيقه الصحفي فوق صفحات مجلة «النوفيل أو سرفاتور» الفرنسية.. ألم يطمح «كافكا» في سن الأربعين أي قبل وفاته بسنة عام 1924 إلى افتتاح مطعم في تل أبيب علماً أن والده كان يعمل قصاباً طيلة حياته؟

ألم يصرح في أكثر من مناسبة بأنه يخطط للسكن فوق أرض فلسطين؟ ألا ينتمي هذا المولود عام 1883 في «براغ» للجماعات اليهودية وجالياتها الناطقة بالألمانية؟ فعند وفاة «ماكس» برود صديق «كافكا» عام 1968 والمشاحنات على أشدها بين مكتبة تل أبيب وبين آل الهوف أي بنات إيستر الثلاث.. «إيستر» عشيقة «ماكس» المؤتمن على تنفيذ وصية «فرانز» وفي أواخر السبعينيات من القرن الماضي باع ورثة الناشر «شوكن» الإسرائيلي - وأشهرهم «أموس شوكن» مالك صحيفة «هاريتز» الإسرائيلية المعروفة - حقوق طباعة أعمال «كافكا» الروائية إضافة لعدة رسائل دوّنت بيد «كافكا» شخصياً. وعندنا توفيت «إيستر هوف» عام 2007 كانت تملك في المصارف الإسرائيلية والسويسرية ملايين الدولارات.. فمن أين جاءت تلك الأموال؟ على الأرجح من الإتجار بالمخطوطات الكافكانية وسواها التي كان يملكها عشيقها «ماكس برود».. واستولت عليها «إيستر» لتودعها عند ابنتها «إيفا» وشقيقتها كما يقول التحقيق الصحفي..

فلاسفة من المتنورين...

«سليمان بشير دياغن» فيلسوف من السنغال درس في باريس قبل أن ينتقل إلى جامعة «هارفرد» الأمريكية ليفقد أستاذاً في جامعة «شيخ أتنا ضيوب» في دكار.. نشر مطلع العام الحالي دراسة حول «فكر برغسون وليوبولد ستفور ومحمد إقبال» - وصدرت عن «المركز الوطني للأبحاث العلمية» - بعد كتابه الحدث «الإسلام مجتمع

منفتح» عن دار «ميزون نوف» ولاروز»... ويعمل حالياً أستاذاً في جامعة كولومبيا في نيويورك حيث يدرس فلسفة «ابن رشد» و«ابن سينا» بعد جامعتي «شيكاجو» و«نورويست»... يتطلق البروفسور «سليمان دياغن» (وهو من مواليد 1955) - من القرن السابع للميلاد عندما كانت الفلسفة الناطقة بالعربية متأثرة بالفكر الهيلينستي، قبل أن ترسم هويتها الإسلامية، وتصبح عالمية في بلاد الأندلس وجيراتها.. وتتوقف كتابات «دياغن» عند الترجمة عن اليونانية وأهمية الثقافية العربية في إغناء التراث الإنساني الفلسفي والقضائي والعلمي والفني... ودور اللغة السريانية والمفكرين النسطوريين في نشر تلك المعارف في بلاد فارس وجيراتها.. كذلك تتناول دراسات «سليمان دياغن» التحديث الذي أدخله الشاعر المسلم الفيلسوف الهندي محمد إقبال (1877 - 1938) على الفلسفة ونشرت مؤلفاته باللغات الفارسية والهندية والأوردية.. وكان «إقبال» قد التقى «مرغسون» في باريس عام 1932 ليتأثر كل منهما بالآخر كما ظهر في كتاباتهما التي تركت بصماتها في قصائد عراب الزنوجية «ليوبولد سيندلر سنفور»...

...

شهادة حية

لأول مرة في تاريخ الحرب العالمية الثانية تصدر يوميات صحفي بريطاني عاش حصار «لينينغراد» كشاهد عيان وكمراسل لإذاعة «البي بي سي».. تابع المعارك مباشرة على أرض الواقع وعاش سكان تلك المدينة الروسية البطلة التي صمدت في وجه النازيين الغزاة.. ويحمل مؤلفه هذا عنوان:

«لينينغراد 1943» نشرته دار «تالاندييه» وترجمه عن الإنكليزية إلى الفرنسية كل من «نيقولا وإيفيلين ويرث».. أما صاحب تلك اليوميات فيدعى «الكسندر ويرث»... ولد في روسيا وعاش طفولته في بطرسبورغ قبل أن يهرب إلى بريطانيا عام 1917 ليعود إلى تلك المدينة كي يجري فيها ريبورتاجاً لصالح الإذاعة البريطانية في أيلول 1943.. رافق الجيش الأحمر تموز 1944 خلال معاركه ضد الألمان ليستشهد أكثر من 700000 مدني من الجوع من أصل مليونين: عدد سكان «لينينغراد» التي ظلت محاصرة من أيلول 1914 حتى مطلع 1944.. وواجه سكان المدينة خلال 872

يوماً إضافة للنازيين: المرض والجوع والفقر.. صور «ألكسندر ويرث» حصار لينينغراد في يومياته بريشة أنثروبولوجي يرسم ملامح نسوة أنهكهن البرد القارس والجوع لكنهن تابعن عملهن في المصانع المعرضة للقذائف الجوية بينما استمر أطفالهن وقلذات أكبادهن في التوجه إلى المدارس.. إذ لم تكف الروسيات خلال الزحف الألماني إلى بلادهن بالذهاب إلى المصانع بل واصلن العمل في حقول وأرياف «مورونيچ» وانضات الخضوع لمودية النازيين. لذلك كان الحصار قضية حياة أو موت للروس على الجبهة حيث الرجال يقاومون بشراسة بينما النسوة صامدات في المدن والأرياف...

...

«سيرينا» الهندية..

«إنها قصة فقراء دفعتهم الأزمة الاقتصادية الأمريكية عام 1929 لتدمير غاباتهم لتأمين قوت أولادهم اليومي استوحيتها خلال متاعتي لكيفية تعرية إدارة جورج بوش الابن للحقائق العامة في بلاد العم سام». بتلك العبارة لحص أديب كارولينا الحوية «رون راش» روايته الجديدة: «سيرينا».. وهو كاتب قصة قصيرة إلى جانب الرواية و. تناول «سيرينا» كيفية استغلال «جورج بيرتون» الثري الأمريكي لأغشاب غابات قبائل الأبالاش الهندية الفقيرة في الولايات المتحدة التي تتعرض لنهب ثروات أرض أجدادها. وتؤرخ الرواية لمرحلة الإفلاس والانهيار الاقتصادي الذي ضرب بلاد العم سام عام 1929 ودفع مئات الأسر الأمريكية إلى هاوية الجوع والفقر المدقع.. ففي جبال «السموكي» تعيش قبائل هندية بجوار حديقة حولتها البلدية إلى عامة لتضع أسرة «بيمبرتون» يدها على غابات المنطقة حيث تقوم «سيرينا» زوجة «جورج» هذا بتربية النسور ومهاجمة الهنود الذين يرفضون الامتثال لأوامرها.. يستعير القاص والروائي «رون راش» مدرس لعبة الأبالاش في جامعة كارولينا من «شكسبير» شخصية «سيرينا» والأقرب على صعيد سلوكها من «الليدي ماكيت» في شرستها وتعاملها مع الآخرين وحبها للسيطرة والتحكم بمصائر الناس حولها.. أما نهاية «سيرينا» فتكاد تكون شبه بنهاية نظيرتها الليدي «ماكيت» الذائعة الصيت...

...

دفاتر المسافرة..

حصل على جائزة «ألبير لندن» عام 1985 عن جدارة لأنه عمل لأكثر من أربعة عقود في الصحافة الفرنسية. يرأس مجلات كالاكسبريس ولويوان ووكالات للأنباء ويحاور عدداً من زعماء العالم في الشرق الأوسط وجنوب أفريقيا وأفغانستان وأرتيريا.. على غرار «تيلسون منديلا» وياسر عرفات وصدام حسين وسواهم.. لينشر قبل أيام ذكريات والدته في المقاومة الفرنسية وتصديها للنازية.. إنه «آلان لويوت» في كتابه «دفاتر المسافرة» وصدر عن دار «غراسيه» عربون وفاء لأُم شجاعة توفيت عام 1995 عن عمر يناهز الثامنة والثمانين.. كانت تدعى «سيلفيان» لكنها حملت أسماء حركية عدة: «فالبيير».. «فويلسون».. «فيردييه».. لقبها المقاومة الفرنسية «الحسنة» وصحافة سان فرانسيسكو «ملكة الرمع»..

..أنجبت سبعة أطفال أصغرهم «الان» الذي يبلغ اليوم الستين.. أما والده فكان طبيباً من منطقة اللورين يعاني من ضيق ذات اليد خلال مرحلة ما بين الحربين.. ما إن اندلعت الحرب العالمية الثانية حتى انخرطت الزائدة في المقاومة إلى جانب الجنرال «باتون».. تعمل في الترجمة عن الإنكليزية وتمتد هذه أعمال بطولية.. يسلط «آلان لويوت» في دفاتر مسافرة الأضياء على أطماع ورثة «كرايزلر» و«فورد» و«غينيس» من أثرياء العالم.. وعلى «فولان دور جليه» و«بيرماك أورلان» و«موريس ديروكا» و«برنارد شو» من الأدباء.. و«ميسسيفي» و«موريس شوفالييه» و«مارلين ديتريش» من نجوم السينما.. ليكتشف القارئ مشاهير النصف الأول من القرن العشرين في الفن والسياسة والاقتصاد.. الذين شغلوا الحياة الباريسية خلال السنوات المحمومة وصولاً إلى الستينيات من القرن المذكور مقتبساً من مراجع والدته مادة لكتابة سيرتها الذاتية الشيقة...

...

الوهم الكبير..

أسماء شخصيات هذه الرواية معقدة: «تيمسفار» و«زرنجانين».. و«ناغيسكريك».. على غرار مصائرها المبهثرة رغم انتماء معظمها لأسرة واحدة.. هناك الراوي

وينحدر من مقاطعة «بانات» الواقعة بين رومانيا وصربيا وهنغاريا، وولد مواطناً رومانياً نهاية العشرينات من القرن الماضي لوالدين عملاً لدى الإمبراطور فرانسوا جوزيف.. هرب خريف 1944 برفقة عازف كمان صديقه من تلك البقاع.. ليلبس هذا الصديق ثياب الجنود النازيين وليحط البطل في النمسا.. تمتد جمعية الصليب الأحمر يدها لنقله إلى فرنسا حيث عاش جد والدته في منطقة الألزاس.. وبعد مرور 13 عاماً يلتقي الراوي مع «سوزانا» في باريس وهي شابة هنغارية هربت من بلادها إلى فرنسا فيتزوجها ويأخذها لتعيش إلى جانبه في منطقة آمنة.. لكن التعاسة تلاحقهما لتطاردهما من جديد مع ظهور شخصيات من الماضي في حياة العروسين الجديدة.. فهل تنتصر السعادة على الماضي؟ تلك هي تفاصيل موضوع رواية «جان» مايرتن» وعنوانها: «من الحليب والعسل» وصدرت عن دار «ساين ويسيسر» أواخر العام الماضي باللغة الفرنسية..



شقيقتي الصغرى: حبيبي..

ما إن صدرت رواية الأدبية الأمريكية «جويس كاؤول وأتس» وعنوانها «شقيقتي الصغرى حبيبي» حتى أثارت اشمئزاز الأوساط الثقافية هناك. اقتبست الروائية موضوع «شقيقتي الصغرى» من حادثة هزت شارع العم سام خلال التسعينيات من القرن الماضي.. حادثة اغتيال ملكة التزلج على المرايا الجلدية بعد أن اجتهدت لتصل إلى مركز البطولة الأولى.. تنتمي البطلة لأسرة «رامبيك» من الطبقة المتوسطة التي تقيم في مدينة «فيرهيلز».. تستخدم الروائية أسماء لشخصياتها ذات رمزية واضحة.. فالزوج «بيكس» نعم مع زوجته «بتي» بسعادة اصطناعية لا بل نقرأ وراء نظارات «بتي» السوداء ابتسامة امرأة خطيرة.. فالزوجة تعلم أن زوجها يخونها لكنها تضع آمالها في وليدها «سكايلر» و«إدنا لويز».. وسرعان ما يصبح «سكايلر» عاجزاً إثر حادث سيارة في حين تنمو مواهب الفتاة «إدنا» في رياضة التزلج منذ سن الرابعة.. تحقن الأم طفلتها المدللة بأدوية لتجعلها تبلى أكثر إشراقاً وحيوية خلال عروض التزلج فوق مرايا الجليد الصناعي.. وأمنية أن «بتي» تظل الطفلة صغيرة السن وألا يتجاوز وزنها العشرين كيلو غراماً.. لكن في صباح أحد الأيام تقتل

طفلتها الحبيبة وتوجه أصابع الاتهام لشقيقها «سكايلر» المصاب بشيزوفرينيا على غرار والدته العصابية...

«كوليت» في الطليعة..

كانت «كوليت» الفرنسية صحفية محترقة ضلت طريقها في الرواية.. هكذا وصف الأديب «جان بولهان» مواطنته «كوليت» صاحبة روايات ذاع صيتها خلال حياتها وبعد وفاتها.. لتجمع دار «سوي» مقالاتها في ريبورتاجات وزوايا في كتاب يحمل عنوان «الصحفية كوليت (1893 - 1945)». ليضع هذا المؤلف حداً لوصف أطلقته الأوساط النقدية على الروائية الفرنسية الشهيرة: إنها كاتبة الأدب النسائي الأولى في أوروبا.. فقد ظهرت كوليت في الصحافة أكثر واقعية منها في رواياتها لا بل أقرب إلى الشارع وهمومه من خلال ريبورتاجاتها حول قتلة محترفين وحول رحلتها على متن سفينة «نورماندي» إلى نيويورك: مدينة التناقضات والذكورية المعلنة على صعيد السياسة والثقافة والفنون.. إذ تتوقف الأدبية المتعددة المواجه عند أمور صغيرة يتعلق بها المارة والمسافرون إلى العالم الجديد من مهاجرين ومغامرين.. تكشفها في تحقيقاتها الدقيقة الملاحظة إلى جانب تعريضها لطموحات الطليعة المثقفة عبر ضفتي الأطلسي خلال السنوات المحمومة وغداة الحرب العالمية الأولى، حتى لتكاد تلك المقالات تؤرخ لحياة وهموم الإنسان في الغرب خلال تلك المرحلة...

حورية عصر الأنوار..

تكاد تكون السيدة «غوفران» مجهولة في قائمة السيدات اللواتي كرسن صالوناتهن الأدبية خدمة للثقافة والفنون الأوروبية لتعيدها سيرة ذاتية تحمل عنوان «السيدة غوفران زمن الأنوار» وصدرت عن دار «فايار» مؤخراً بقلم «موريس هامون» إلى المكانة التي تستحقها امرأة خارجة عن المألوف لَكُمْ يحتاج لأمثالها العصر الحديث.. فإلى جانب كل من صالونات السيدة «شاتليه» ونظيرتها «تيسن» و«جولي دوليسبيناس» وزميلتهن الماركيزة «دوفان» شغلت السيدة «غوفران» الأوساط الأدبية

الأوروبية على امتداد نصف قرن.. ألم يتردد إلى صالونها الذائع الصيت كل من «فونتكيو» و«ديلدرو» و«تورغو» و«رامو» و«فونتيل» و«شوازل» و«غريم»؟! كانت تلك الأقسام الأدبية تلتقي وتتجاوز وتتأقش كما صورها «غابرييل لومونييه» في لوحة رائعة ترسم محطات صالونات شكلن خلال القرن الثامن عشر ما سمي بمصيبة (صالونات) نساء الفكر الأوروبي.. ويضيف المؤرخ «موريس هامون» الذي اعتمد على مراجع لا تزال مخطوطة تقبع في أرشيف المكتبات الفرنسية: «تكمن أهمية صالون السيدة غوفران زوجة أحد أثرياء البرجوازية الصاعدة في فتحة الأبواب على مصراعها لاستقبال رجال الفكر الأوروبي الذين مهدوا للشورى الفرنسية.. ألم تصنع تلك الصالونات الأدبية ومنها صالون «غوفران» تلك الأرضية الاجتماعية الثقافية لعصر الأنوار؟..

ألا تعتبر اليوم تلك الصالونات وكالات علاقات فكرية اجتماعية تتناقل أخبار الأدباء والتشكيليين والموسيقين آنذاك؟ فالكهنوتي «سان بير» و«فونتكيو» و«دالمبير» و«ديلدرو» و«غريم» من الأقسام المتشورة التي شقت الطريق أمام الشورى الفرنسية عام 1789 ويكفي السيدة غوفران ونظيراتها هذا الفخر اليوم...

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

صديق القضية الفلسطينية..

قبل ربع قرن من الآن توفي «جان جونييه»... واحتفل الغرب بمئوية ولادته وأواخر العام الماضي.. «جونييه» المسرحي والشاعر الفرنسي الملتزم بقضايا المظلومين والمصامي. اكتشف موهبة إصلاحية «ميتري» حيث كان يقبع لسرقته عدة أرغفة خبز لا تسد جوعه وذلك قبل أن يبلغ سن الرشد.. نشر باكورة أعماله الشعرية عام 1942 وعنوانها: «المحكوم بالإعدام» قبل أن يصفه «جان كوكو»: بالكوكب الأسود ويتوجه أديباً.. كتب «جونييه» بين الأعوام 1944 و1949: «أعجوبة الوردية».. و«مكتب دفن الموتى».. و«يوميات لص».. قبل أن يتصرف إلى المسرح في «الخادمات» و«مراقبة شديدة».. دعمه خلال تلك المرحلة الأديب الوجودي: «جون بول سارتر».. وتعيد اليوم دار «غاليمار» نشر أعماله كاملة مرفقة برواياته الأخرى: «الشرفة».. «الزئوج».. «البارافان»... وقف «جان جونييه» يومئذٍ إلى جانب الشورى الجزائرية

و«البلاك بانتييرز» حركة التمور السوداء الأمريكية.. وانضم إلى صفوف أدباء تقدميين في الولايات المتحدة: «كأنجيلا ديفيز» و«هورث» و«غينيسبورغ»... قبل إعلانه الالتزام بالقضية الفلسطينية وكفاح الشعب العربي الفلسطيني في سبيل استرجاع وطنه.. ويعتبر هذا الموقف الأخير من أبرز التزاماته السياسية التي تستحق دراسات موسعة.. أصيب «جونيه» بسرطان في بلعومه قبل دخوله مخيم «شاتيلا» البيروتي عام 1982 ليخرج منه بمؤلف: «أربع ساعات في شاتيلا»... وافته المنية عام 1986 بعد كتابته لعدة سيناريوهات سينمائية على غرار «أغنية حب». ■

